CALIFORNIA INSTITUTE OF THE ARTS LIBRARY
0 0201 0162007 6

WITHDRAWN FROM
CALARTS LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/bwb_S0-BGG-787

DATE DUE

APR 0 8 2011

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.

JAHRBUCH
DER
MUSIKBIBLIOTHEK PETERS
für 1924

ML
5
J15
1965
1924-28

Herausgegeben von

RUDOLF SCHWARTZ

Einunddreißigster Jahrgang

1925

VERLAG VON C. F. PETERS / LEIPZIG

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

JA 9/24/69

CALIFORNIA INSTITUTE
OF THE ARTS LIBRARY

Printed in Germany

Lessing-Druckerei — Wiesbaden

INHALT

Jahresbericht 5

Hermann Abert: Zum Gedächtnis Hermann Kretzschmars 9

Johannes Wolf: Das evangelische Gesangbuch in Vergangenheit und Zukunft. Ein Beitrag zur Vierjahrhundertfeier 25

Hans Joachim Moser: Über die Eigentümlichkeit der deutschen Musikbegabung 35

Rudolf Schwartz: Nochmals „Die Frottole im 15. Jahrhundert“ 47

Adolf Sandberger: Zur venezianischen Oper 61

Rudolf Schwartz: Totenschau für das Jahr 1924 71

Rudolf Schwartz: Verzeichnis der im Jahre 1924 in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik 75

Nachdruck sämtlicher Artikel ist verboten.

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist werktäglich — mit Ausnahme der Montage — von 10—4 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist während der Dienststunden von 11—12 Uhr gestattet.

Im August ist die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht

Daß die Zahl der Besucher der Musikbibliothek Peters im verflossenen Jahre mit 1956 Personen erheblich hinter der der Vorkriegszeit zurückgeblieben ist erklärt sich aus dem einfachen Grunde, daß die Bibliothek nur an vier Tagen in der Woche geöffnet war. Immerhin ist gegen das Vorjahr ein Mehr von 300 Personen zu verzeichnen.

Indessen lag der Massenbetrieb gar nicht im Sinne des Stifters. Er dachte sich eine kleine Gemeinde von Studierenden, denen an der Vertiefung und Erweiterung ihrer Kenntnisse ernstlich gelegen wäre. Dieser Wunsch ist heute restlos erfüllt. Die Bibliothek ist nicht nur der Sammelpunkt für die Leipziger Doktoranden der Musikwissenschaft, auch aus dem benachbarten Halle kommen Studierende, um die für ihre Doktordissertationen notwendige Literatur kennen zu lernen und zu verarbeiten, ebenso zählen die Herren, die sich auf die staatliche Musiklehrerprüfung in Sachsen vorbereiten wollen, zu den ständigen Besuchern des Instituts, und endlich hat sich aus den Schülern und Schülerinnen des Konservatoriums ein kleiner Stamm gebildet, der mit anerkennenswertem Eifer bemüht ist, sich an dem hier gebotenen, reichen Studienmaterial weiter fortzubilden. Um all diesen Besuchern den Aufenthalt auf der Bibliothek so angenehm wie möglich zu machen, ließ die Bibliotheksverwaltung die Lesesäle von Grund aus neu einrichten. Und die vom Lärm der Straße abgeschiedenen, mit behaglichem Komfort ausgestatteten Räume dürften in der Tat zu Arbeitsstätten geworden sein, die zu stillen ernsten Studien einladen.

Die Bibliothek hatte die Freude, den Oberbürgermeister von Leipzig, Herrn Dr. Rothe, und den Direktor des Konservatoriums, Herrn Prof. Max Pauer, der mit seinen Schülern gekommen war, in ihren Räumen begrüßen zu können.

Die Bibliotheksbestände vermehrten sich um rund 150 Bände, ohne die laufenden Fortsetzungen. Die Neuanschaffungen in der theoretischen Abteilung, soweit sie die Literatur des Jahres 1924 betreffen, sind an bekannter Stelle mit einem * bezeichnet worden. Von den übrigen Neuerwerbungen mögen zunächst einige Antiquaria genannt sein: Lanfranco, Giovan Maria: Scintille di musica. Brescia 1533, ein wichtiges Quellenwerk für die Kenntnis der Instrumentalmusik am Beginn des 16. Jahrhunderts, Crüger, Johann: Praxis pietatis melica. Editio XVIII, Berlin 1675, das sehr seltene Werk von Grimarest: Traité du recitatif, Paris 1707, und die Orchesterpartitur von F. J. Gossec: Toinon et Toinette. A Paris, Chés M. de la Chevardiere [Erstaufführung in Paris 1767]. Aus der modernen Musikpraxis wurden erworben, die **Orchesterpartituren:** Albert, E. d': Tiefland (die gestochene Ausgabe); Hindemith, Paul: Op. 24,

Nr. 1, Kammermusik für kleines Orchester; Keussler, G. von: Zebaoth; Pfitzner, Hans: Op. 31, Klavierkonzert; Schönberg, Arnold: Op. 21, Pierrot Lunaire; Strauß, Richard: Op. 72, Intermezzo; Strawinsky, Igor: Le sacre du printemps. **Klavierauszüge:** Berg, Alban: Op. 7, Wozzeck; Böhme, Walter: Op. 30, Die heilige Stadt; Braunfels, Walter: Op. 32, Te Deum; Händel, G. Friedrich: Julius Caesar, Xerxes; Keussler, G. von: Die Mutter, Zebaoth; Křenek, Ernst: Op. 14, Zwingburg; Medtner, N.: Op. 33, Klavierkonzert (für zwei Klaviere eingerichtet); Strauß, Richard: Op. 72, Intermezzo; Strawinsky, Igor: Klavierkonzert (für zwei Klaviere eingerichtet); Wolf-Ferrari, E.: Die vier Grobiane. Ferner: Hindemith, Paul: Op. 22, 3. Streichquartett; Op. 23, Nr. 2, Die junge Magd; Hoffmann, E. T. A.: Musikalische Werke, Bd. 1/2; Josquin de Prés, Gesamtausgabe, Lieferung 1—6, und Mendelssohn, Arnold: Op. 90, Geistliche Chorwerke.

Am 10. Mai ist Hermann Kretzschmar gestorben. Was er als Mensch und Gelehrter bedeutete, das hat sein Nachfolger, Hermann Abert, an andrer Stelle dieses Jahrbuchs ebenso warm wie überzeugend zum Ausdruck gebracht. Das Jahrbuch aber hat in ihm seinen getreuesten Mitarbeiter verloren; ihm verdankt es in erster Linie das Ansehen, das es unter den musikwissenschaftlichen Zeitschriften heute genießt. Wie der Verstorbene ein gut Stück seiner Lebensarbeit dem Jahrbuch gewidmet hat, so wird sein Name auch dauernd mit ihm verbunden bleiben. Als Vertreter der Bibliothek nahm der Herausgeber des Jahrbuchs an den Trauerfeierlichkeiten teil und legte als äußeres Zeichen des unauslöschlichen Dankes für die treue Mitarbeit einen Kranz auf das frische Grab des großen Gelehrten.

Ende September folgte der Herausgeber einer ehrenvollen Einladung zu dem internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, den die Neue Schweizerische Musikgesellschaft in Basel anläßlich ihres 25jährigen Bestehens einberufen hatte.

Aller Voraussicht nach wird das Jahrbuch nun wieder regelmäßig in der alten Form erscheinen können.

Die Liste der am meisten verlangten Werke gewährt einen Einblick in die Mannigfaltigkeit der auf der Bibliothek betriebenen Studien.

A. Theoretisch-literarische Werke: Abert-Jahn. W. A. Mozart (85); Handbücher, Kleine, der Musikgeschichte (Kretzschmar) (60); Musiker, Berühmte (Reimann) (32); Musik, Die. Hrsg. v. Bernhard Schuster (23); Lange, Walter. Rich. Wagner u. seine Vaterstadt Leipzig (21); Musik-Zeitung, Neue (20); Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (19); Monatshefte f. Musik-Geschichte (Eitner) (18); Musik-Zeitung, Allgemeine (Berlin) (18); Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte (18); Niemann, Walter. Die Musik der Gegenwart (17); Archiv für Musikwissenschaft (16); Gerber, Ernst Ludwig. Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler (16); Spitta, Philipp. J. S. Bach (16); Zeitschrift [Neue] für Musik. Begründet v. Rob. Schumann (16); Dommer-Schering. Handbuch der Musikgeschichte (15); Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft (15); Hiller, Joh. Adam. Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler (15); Deutsch, Otto Erich. Franz Schubert (15); Jonquière, Alfred. Grundriß der musikalischen Akustik (14); Wochenblatt, Musikalisches (13).

Je 12 mal: Auerbach, Feliz. Die Grundlagen der Musik; Bellermann, Heinrich. Die Mensuralnoten u. Taktzeichen des XV. u. XVI. Jahrh.; Blessinger, Carl. Die musikal. Probleme der Gegenwart u. ihre Lösung; Fleischer, Oskar. Neumen-Studien; Handbücher

der Musiklehre (Scharwenka); Klavier-Lehrer, Der (Breslaur); Mersenne, Marin. Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique; Publikationen der internation. Musikgesellschaft (Beihefte); Schönberg, Arnold. Harmonielehre; Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft.

Je 11 mal: Dahms, Walter. Schubert; Jacobsthal, Gustav. Die Mensuralnotenschrift des 12. u. 13. Jahrhunderts; Lichtenthal, Peter. Der musikalische Arzt; Melos. Halbmonatsschrift für Musik; Specht, Richard. Richard Strauß u. sein Werk; Zeitung, Allgemeine Musikalische (alte Leipziger).

Je 10 mal: Breithaupt, Rudolf M. Die natürliche Klaviertechnik; Cahn-Speyer, Rud. Handbuch des Dirigierens; Friedlaender, Max. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert; Glasenapp, Carl Fr. Das Leben Rich. Wagners in 6 Bänden dargestellt; Jolizza, W. K. v. Das Lied und seine Geschichte; Kretzschmar, Hermann. Gesammelte Aufsätze über Musik u. Anderes; Kurth, Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Litzmann, Berthold. Clara Schumann. 3 Bde.; Pazdirek, Franz. Universal-Handbuch der Musikliteratur; Riemann, Hugo. Katechismus der Fugenkomposition; Scheidemantel, Karl. Gesangs-Bildung; Signale für die musikal. Welt; Steinitzer, Max. Richard Strauß; Stöhr, Richard. Musikalische Formenlehre; Vesque v. Püttlingen, Johann (J. Hoven). Eine Lebensskizze; Wasielewski, W. J. v. Die Violine und ihre Meister; Weissmann, Adolf. Chopin.

B. **Praktische Werke:** Denkmäler deutscher Tonkunst. 1. Folge (25); Bach, Joh. Seb. Kirchen-Kantaten, Gesamt-Ausgabe (24); Beethoven, L. van. Klavier-Sonaten (Schenker) (22); Schubert, Franz. Dramatische Musik, Gesamtausgabe (22); Denkmäler der Tonkunst in Bayern (20); Grieg, Edvard. Peer Gynt Suite I/II. Part. (20); Beethoven, L. van. Sonaten für Klavier (Peters) (18); Denkmäler der Tonkunst in Österreich (18); Wagner, Richard. Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur (18); Bach, Joh. Sebastian. Orgelwerke, Gesamtausgabe (17); Beethoven, L. van. Neunte Symphonie, Part. (16); Brahms, Joh. Symphonie Nr. 1, Part. (15); Neefe, C. G. Vademecum für Liebhaber des Gesangs und Klavier (15); Bruckner, Anton. Symphonie Nr. 4, Part. (14); Haydn, Jos. Streichquartette (14); Strauß, Richard. Salome, Partitur (13); Bruckner, Anton. „Te Deum" für Chor, Soli und Orchester, Partitur (12).

Je 11 mal: Beethoven, Ludwig van. Klavier-Sonaten (Bülow); Chopin, Fr. Klavier-Kompositionen (Peters); Rameau, Jean Philippe. Musique instrumentale.

Je 10 mal: Mozart, W. A. Die Zauberflöte, Partitur; Schubert, Franz. Klavier-Sonaten (Gesamtausgabe); Strauß, Rich. Intermezzo, Klavier-Auszug; Strauß, Richard. Tod und Verklärung, Partitur.

Leipzig, im April 1925

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz

Zum Gedächtnis Hermann Kretzschmars

Von

Hermann Abert

Am 10. Mai 1924 hat Hermann Kretzschmar im Krankenhause zu Groß-Lichterfelde die Augen für immer geschlossen. Mit ihm verlor das deutsche Musikleben einen seiner bekanntesten und schärfsten Charakterköpfe und die deutsche Musikgeschichtsforschung einen ihrer Hauptführer in einer für sie besonders glänzenden Zeit; das Jahrbuch Peters aber betrauert in ihm seinen getreusten Mitarbeiter und den Hauptträger seines Ansehens in der musikalischen Welt. So ziemt ihm wohl in vorderster Linie ein Rückblick auf die Lebensarbeit des Verewigten. Gewiß verdient ein Mann wie er eine vollwertige, von Objektivität und warmem Verständnis für seine Eigenart zugleich getragene Biographie, nicht nur um seinetwillen, sondern um unserer ganzen musikalischen Kultur willen. Aber dazu ist freilich die Zeitspanne, die uns von der lebendigen Persönlichkeit und dem Wirken Hermann Kretzschmars trennt, heute noch viel zu kurz. Was wir, die wir von seinem frischen Grabe herkommen, in dieser Hinsicht tun können und wollen, das ist Klarheit gewinnen über das, was er uns Jüngeren gegeben hat und wofür wir ihm Dank schulden. Ein Elogium landläufigen Schlages, das seinen Helden zu einer verwaschenen Idealgestalt, zu einem Sammelbecken aller möglichen guten Eigenschaften machte, wäre nicht im Sinne dieses Mannes und seines kräftigen Realismus. Auch er hat die Fehler seiner Tugenden in vollem Maße besessen, und sie ignorieren hieße sich selbst den Einblick in seine volle Persönlichkeit verbauen.

Schon Kretzschmars äußere Entwicklung nimmt sich so altmodisch wie nur möglich aus. Wir glauben einen angehenden Kantor des 17. oder 18. Jahrhunderts vor uns zu haben; es ist als lebte da ein Stück alter deutscher Musikgeschichte unerwartet wieder auf.

Hermann Kretzschmar wurde am 19. Januar 1848 zu Olbernhau als jüngster Sproß in eine sächsische Organisten- und Kantorenfamilie hineingeboren, deren musikalische Tätigkeit er später bis 1620 zurückverfolgen konnte. So brachte er schon ein gutes Stück alter musikalischer Hochkultur mit auf die Welt.- Er selbst war ungemein stolz auf diesen seinen „alten musikalischen Adel“, und die große Rolle, die der deutsche Kantor in seinen späteren Werken spielt, war bei ihm, wie alles, nicht aus verstandesmäßigem Nachdenken, sondern aus persönlichstem Erleben hervorgegangen.

Wie seiner Zeit bei den Thüringer Bachen, so war es auch bei dem Kretzschmarschen Musikergeschlecht selbstverständlich, daß der junge Hermann Musiker werden sollte. Der Vater, Karl Dankegott Kretzschmar, war zuerst Theologe gewesen und dann erst in das Olbernhauer Kantorat berufen worden. Sein Sohn rühmt ihn als einen der letzten Kantoren alter Art, der alle seine Kirchenmusiken noch selbst komponiert habe. Seine gediegene wissenschaftliche und musikalische Bildung verdankte er der Dresdener Kreuzschule; es war das Natürliche, daß er seinen Sohn gleichfalls für diese Anstalt vorbereitete.

Am 28. April 1862 trat der damals Vierzehnjährige, die Violine auf dem Rücken, in die Kreuzschule und deren Alumneum ein[1]. Er hat der Anstalt $5^1/_2$ Jahre, von Oberquarta bis Prima angehört. Sein Abgangszeugnis enthielt als Hauptzensur II, im Betragen Ib; die einzelnen Fächer lauten: Deutsch IIa, Latein IIa, Griechisch Ib, Französisch IIa, Mathematik III, Geschichte I. Rektor der Anstalt war damals der von Kretzschmar hoch verehrte Klee. Hier ist der Grund gelegt worden zu seiner gediegenen humanistischen Bildung, die sich auch an ihm durchaus bewährt und ihm auch als Musikhistoriker ungemein genützt hat.

Zugleich aber wurde er Mitglied und von 1867—68 II. Präfekt und Cantorfamulus des altberühmten Schulchores und genoß so die beste musikalische Ausbildung, die es überhaupt gibt, nämlich eine praktische Gesangsschule. Hier lauten nun seine Zeugnisse mit Ausnahme des Stimmwechseljahres geradezu vorzüglich. Er war mit Leib und Seele Kruzianer: „meine ganze Musik verdanke ich eigentlich dem Kreuzchor“ war seine feste Überzeugung bis ins hohe Alter. Diese Gesangseindrücke wirkten aber auch in seinen Schriften nach. Die Wertschätzung der Gesangsmusik überhaupt, die Verachtung aller rein klavieristischen Ausbildung, vor allem aber die unermüdlichen Hinweise auf die alten Schulchöre und ihre Bedeutung für unsere deutsche Musik stammen aus dieser Quelle, ein weiterer Beleg für den innigen Zusammenhang zwischen Leben und Lehre, der für Kretzschmar so bezeichnend ist.

Kreuzkantor war damals Julius Otto, der zu jener Zeit auf der Höhe seines Ruhmes stand, einer der sächsischen Kleinmeister, die die alte musikalische Tradition ihrer Heimat mit glänzendem Erfolge zu hüten und weiterzubilden verstanden. Der Neuzeit ist er durch seine Männerchorwerke bekannt, auf deren volkstümlichen und vaterländischen Stücken noch ein warmer Abglanz der Romantik liegt. Vor allem hat Otto aber auch die dem Männerchore vor kurzem neugewonnenen Gattungen der Messe, des Psalms und des Oratoriums eifrig gepflegt.

Nicht mindere Erfolge hatte Otto als Lehrer zu verzeichnen. Albert Dietrich, Edmund Kretschmer, Oskar Wermann, Karl Tausig u. a. waren seine Schüler in der Komposition, zum Teil noch als Kruzianer. Seine gediegene Satzkunst und seine dem Natürlichen und Volkstümlichen zugewandte Phantasie, sowie

---

[1]) Die ausführlichen Nachrichten über Kretzschmars Kruzianerzeit, sowie auch über seinen Vater verdanke ich der besonderen Güte des derzeitigen Kreuzkantors, Herrn Professors Otto Richter.

[2]) Kretzschmars Mutter Karoline war eine geborene Dietrich. (Freundliche Mitteilung von Frl. Minnie Kretzschmar.)

sein ausgesprochenes pädagogisches Talent sicherten ihm hier besonders gute Ergebnisse[1]).

Auch Kretzschmar wurde sein Kompositionsschüler. Bald bildete sich zwischen Lehrer und Schüler ein unbegrenztes Vertrauensverhältnis heraus. Namentlich während seines Präfektenjahres durfte Kretzschmar in Chor und Bibliothek völlig frei schalten. Er nahm häufig seinen Chor nach den abendlichen Arbeitsstunden nochmals vor, wenn er es für angezeigt hielt. Natürlich hat dem späteren Historiker die wertvolle Bibliothek des Chores ungemeine Dienste geleistet. Homilius wurde besonders gepflegt, aber auch S. Bach nicht vergessen.

Der musikalische Dienst des Kreuzchores gemahnte zu Kretzschmars Zeiten noch sehr stark an die alte Praxis. Geteilt war er in zwei „Chöre", je unter einem Präfekten, und vier „Parten" unter einem „Vorsinger". Dem Präfekten fiel außerdem die Leitung der Sonnabendvesper (mit einer Motette und einer „Arie", beide a cappella) zu, während der Kantor nur die großen Kirchenmusiken dirigierte. Dazu kamen noch, ebenfalls von den Präfekten geleitet, Kurrende, Brautmessen und Leichensingen vor den Häusern und auf den Friedhöfen. Die auf dem Friedhof zu einem Doppelquartett vereinigten Leichensinger hießen die „Bäre" (Singular: „der Bär") und pflegten sich bei dergleichen Begräbnisarien mit ihren Präfekten ganz besonders anzustrengen. Minder beliebt war dagegen das Singen vom Kreuzturm (mit Bläsern) an Ostern, Pfingsten und Weihnachten, denn da oben zog es meist ganz tüchtig, und den Bläsern froren im Winter die Instrumente ein, so daß sie alle paar Töne überschnappten. Auch diese Art von Dienst hat Kretzschmar mit Humor mitgemacht.

Otto hätte ihn schließlich gern als seinen Nachfolger gesehen. Aber Kretzschmar bewarb sich nicht, weil er sich über den zu seiner Zeit als Alumneums-Inspektor tätig gewesenen Dr. Nießer geärgert hatte; Nießer hatte ihn mehrere Male wegen angeblich nachlässiger Listenführung dem Rektor angezeigt, und das genügte für Kretzschmar, sich von dem ganzen Institut fernzuhalten bei aller sonstigen Dankbarkeit und trotzdem der Verhaßte schon 1868 aus seinem Amt geschieden war.

Diese 5½ Jahre auf der Kreuzschule sind entscheidend für Kretzschmars ganzes weiteres Leben geworden. Die Hauptzüge des späteren Mannes treten bereits hier deutlich zutage, und auch dem späteren Musikforscher blickt sozusagen der Dresdner Kruzianer beständig über die Schulter.

Es entsprach wiederum altem Musikerbrauch, als Kretzschmar Ostern 1868 als „studiosus philologiae" die Universität Leipzig bezog[2]). Das Studium der Musik war freilich stark vermischt mit dem klassisch-philologischen, das er unter dem

---

[1]) A. Dietrich schrieb im Jahre 1876 an Otto: „Ihre strenge theoretische Zucht hat mich glücklich bewahrt vor Ausschreitungen in das harmonisch Unschöne und das Formlose, dabei habe ich diese Zucht niemals als Fessel empfunden, sondern sie hat mir im Gegenteil das befreiende Gefühl frühzeitig erlangten sicheren Könnens gegeben." (Freundliche Mitteilung von Herrn Professor O. Richter.)

[2]) Bei seiner Meldung zum Examen erscheint er als „studiosus musices". Seine Examinatoren waren außer dem Philologen Ritschl der Historiker Wilh. Voigt und der Staatswissenschaftler Hch. Ahrens. Oskar Paul, der mit Ritschl das Referat über die Arbeit hatte, durfte als Privatdozent offenbar im Mündlichen nicht prüfen. (Nach freundlichen Mitteilungen von Herrn Prof. Dr. Kroyer in Leipzig.)

großen Friedrich Ritschl betrieb. In dessen Schule kam sein starker wissenschaftlicher Drang erstmals zum Durchbruch und wurde von dem großen Lehrer in eine für den jungen Anfänger überaus heilsame Bahn geleitet. Auch Kretzschmar hat diese streng philologische Methode nur genützt, sowenig er später mit ihrer mechanischen Übertragung auf die Musikforschung einverstanden war. Er bekannte später gerne, daß das philologische Studium ihm den „Kopf gründlich ausgeputzt" habe, von der Stärkung seiner inneren Kultur ganz zu geschweigen.

Aber auch in seinem eigentlichen Hauptfach, der Musikforschung, fand er die Philologie wieder. Sein Lehrer Oskar Paul, seit kurzem erst habilitiert, kam von jener gräzisierenden Richtung her, die, schon früher das Schoßkind der Musikforschung, mittlerweile durch Leute wie den genialischen R. Westphal einen neuen Aufschwung genommen hatte. Sie war der reinste Ausdruck der Anschauung, daß die junge Musikwissenschaft im Grunde eine Provinz der Philologie sei. Auch der junge Kretzschmar ließ sich auf diesen Glauben vereidigen: er wählte für seine Doktorarbeit zwar kein antikes Thema, aber ein Notationsproblem des Mittelalters. Sie führte den umständlichen Titel: De signis musicis quae scriptores per primam medii aevi partem usque ad Guidonis Aretini tempora florentes tradiderint (erschienen bei Naumann in Leipzig 1871). Das Schriftchen ist trotz aller Gründlichkeit heutzutage längst überholt und beweist wohl auch schon deutlich, daß diese Seite der Forschung nicht das eigentliche Feld für das Talent seines Verfassers war. Nebenbei verrät es einen guten und korrekten, wenn auch nicht direkt ciceronianischen Lateiner. Hat Kretzschmar doch noch in weit späterer Zeit die Ansicht verfochten, daß musikwissenschaftliche Dissertationen eigentlich grundsätzlich in lateinischer Sprache abgefaßt werden müßten.

Neben den wissenschaftlichen Universitätsstudien gingen aber noch musikalische am Leipziger Konservatorium her. Kretzschmar hat der Anstalt vom 16. April 1869 bis 9. Oktober 1870 angehört. Sein Abgangszeugnis rühmt in Musiktheorie und Komposition „Ernst, Einsicht und Energie", zugleich aber auch „geistige Bildung und wissenschaftliche Befähigung" (O. Paul, E. F. Richter, Reinecke und Papperitz), bezeichnet ihn als sehr tüchtigen Pianisten (Paul, E. F. Wenzel) und Organisten (Papperitz) und hebt besonders (O. Paul) seine musikgeschichtlichen Kenntnisse hervor, „welche ihn sogar, bei seiner übrigen theoretischen Bildung, in den Stand setzten, neue Forschungen zu ermöglichen". Nur die Übungen im Ensemblespiel unter David und Reinecke hat er nicht regelmäßig besucht[1]).

Jedenfalls war sein Ansehen schon so groß, daß der Dreiundzwanzigjährige bereits 1871 in das Lehrerkollegium der Anstalt aufgenommen wurde. Daneben ging nunmehr eine rege Dirigententätigkeit an verschiedenen Leipziger Chorinstituten her, wie Euterpe, Ossian, Bachverein und Singakademie. Diese Überlastung führte freilich 1876 zu einem nervösen Zusammenbruch und zur Aufgabe aller Ämter. Nach kurzer Erholungspause folgte die etwas abenteuerliche Episode

[1]) Ich verdanke dessen Kenntnis einer Abschrift meines Schülers, des Herrn Dr. Johannes Wolgast in Leipzig.

am Metzer Stadttheater als Kapellmeister und dann die Berufung Kretzschmars als Universitätsmusikdirektor nach Rostock (1877)[1].

Ausflüge ins Musikgeschichtliche waren damals bei den Inhabern dieser Stellen noch nicht üblich, und auch Kretzschmar hat sich in Rostock im wesentlichen auf Harmonielehre, liturgische Übungen mit dem homiletisch-katechetischen Seminar und praktische Übungen aus dem mecklenburgischen Gesangbuch beschränkt und nur einmal, im W.-S. 82/3, einstündig über Geschichte der Oper gelesen. In der Hauptsache aber war er, zumeist unter sehr erschwerenden Umständen, als Dirigent tätig, und dieser Tätigkeit verdanken wir eine sich stetig steigernde Musikschriftstellerei zur Einführung des Publikums in die aufgeführten Werke. Außerdem spann sich damals das literarische Band mit den „Grenzboten" an. 1884 erschien, geraume Zeit vor dem Spittaschen, Kretzschmars bedeutender Aufsatz über J. Brahms, mit dem er in regen Briefwechsel trat. Auch der erste Band des „Führers", der 1887 erschien, ist noch in Rostock geschrieben worden. So hat Kretzschmar in Rostock den Weg zur Musikforschung gefunden, wenn auch noch nicht als Lehrer der akademischen Jugend, sondern als Berater seines Konzertpublikums[2]. Bezeichnend ist auch seine Freiheit in der Wahl seiner Programme: neben Bachs Passionen und hoher Messe und Beethovens Neunter standen der Schumannsche Faust und das deutsche Requiem von Brahms, aber auch das Berliozsche Requiem und 1886 eine Lisztfeier mit dem „Tasso". Im Jahre 1880 führte er seine Schülerin, die Pianistin Clara Meller aus Bristol (geb. 3. Februar 1855), als Gattin heim. Er trat dadurch zu England und dem englischen Wesen in nähere Berührung, dem er in wohltuender Objektivität ohne jede Voreingenommenheit gerecht zu werden verstand. Vor allem unterschied er sehr fein zwischen dem, was daran für uns Deutsche vorbildlich sein kann und was nicht. Das englische Musikwesen im besonderen aber hat an ihm einen sehr verständnisvollen Kritiker gefunden. Die 23jährige Ehe mit seiner Frau war außerordentlich glücklich; er hat ihren frühen Tod eigentlich niemals überwunden.

1887 berief ihn die sächsische Regierung an Stelle Hermann Langers als Universitätsmusikdirektor nach Leipzig; gleichzeitig trat er Langers Erbe in der Direktion des „Paulus" an.

Diese siebzehn Leipziger Jahre führten das in Rostock Begonnene auf den krönenden Gipfel; die Berliner Zeit brachte nur noch das Heimbringen der letzten Garben einer überreichen wissenschaftlichen Ernte. Die Früchte einer staunenswerten Sammler- und Denktätigkeit wanderten über die Form des Kollegheftes schließlich zum ausgearbeiteten Buche weiter. Einzelne Schriften knüpf-

---

[1]) Die Metzer Zeit betrachtete er später mit gutem Humor. Er erzählte belustigt, er habe seinen miserablen Theaterchor öfters unisono singen lassen, um überhaupt eine Chorwirkung zustande zu bringen.

[2]) So enthält das Programm des Neunten Mecklenburgischen Musikfestes 1885 Ausführungen über H. Schütz („Saul, was verfolgest du mich"), Bach (Kantate „Ein feste Burg"), Berlioz (Requiem), Brahms (Triumphlied und Rhapsodie Op. 53). Für die Mitteilungen über Kretzschmars Rostocker Zeit bin ich Herrn Kollegen Prof. Dr. W. Golther in Rostock zu großem Danke verpflichtet.

ten, wie in Rostock, an Kretzschmars Dirigententätigkeit an, die er auch jetzt nicht missen mochte. Sie galt von 1888 bis 1898 dem Riedelverein und von 1890 bis 1895 den eigenen „Akademischen Orchesterkonzerten“, die mit ihren historischen Programmen damals überhaupt etwas Neues im deutschen Musikleben waren. Allerdings war er auch jetzt dieser Häufung der Ämter gesundheitlich nicht gewachsen und mußte sich von 1898 ab auf die Forscher- und Lehrtätigkeit beschränken, die er nunmehr (1898 bis 1904) auch am Konservatorium ausübte.

Für sein hohes Ansehen in Leipzig spricht vor allem auch seine Zugehörigkeit zu dem bekannten Grenzbotenkreis, der sich regelmäßig im „Thüringer Hof“ versammelte. Der Geist G. Freytags kam hier aufs schönste in den engen persönlichen Beziehungen der einzelnen Mitglieder untereinander zum Ausdruck. Kretzschmar aber verfaßte damals für die „Grenzboten“ die 1903 unter dem Titel „Musikalische Zeitfragen“ vereinigte Aufsatzreihe[1]). Aus ihnen spricht echter Grenzbotengeist: ohne jedes scharf betonte Spezialistentum gehen sie dem Zusammenhang unseres Musiklebens mit der allgemeinen Kultur in meisterhafter Weise nach. Auch die Verbindung mit dem Jahrbuch Peters erfolgte schon 1896.

1904 wurde Kretzschmar auf das neubegründete musikwissenschaftliche Ordinariat an die Universität Berlin berufen. Ein Versuch der Leipziger, ihn zu halten, wurde von der Dresdener Regierung abgelehnt, „da man in Leipzig ja ein gutes Konservatorium habe“. Kretzschmar sagte somit in Berlin zu; der Entschluß wurde ihm durch den 1903 erfolgten Tod seiner Gattin bedeutend erleichtert.

In Berlin erreichte Kretzschmars äußeres Leben seinen glänzenden Höhepunkt. Rasch häuften sich auch hier auf seinen Schultern die verschiedenartigsten Ämter, und zwar diesmal keine lokalen Dirigentenposten, sondern das Direktorium mehrerer bedeutender, für ganz Deutschland wichtiger Kunstanstalten. So fiel ihm 1907 die kommissarische Leitung des kgl. Institutes für Kirchenmusik zu, 1909 nach Joachims Tode die der kgl. Hochschule für Musik, 1912 nach Liliencrons Hinscheiden der Vorsitz in der Musikgeschichtlichen Kommission, der er schon seit 1905 als Gruppenleiter angehörte. Auch der Kommission zur Herausgabe des kaiserlichen Volksliederbuchs hat er angehört und war unter den Preisrichtern der Männerchorwettstreite, bei welcher Gelegenheit er auch mit Kaiser Wilhelm II. in persönliche Beziehungen trat. Nach seinen launigen Erzählungen hat der Kaiser den humorvollen Mann hoch geschätzt und seinen Rat sich willig gefallen lassen, auch wo er nicht mit seinen eigenen Ansichten übereinstimmte.

Wie Kretzschmar dieser neuen Häufung von Ämtern Stand hielt, von denen jedes einzelne eine volle Manneskraft erforderte, lehrt die Geschichte dieser Institute. In der ersten Zeit brachte es der Unermüdliche wirklich fertig, allen gerecht zu werden, ohne daß eines notlitt, und dabei noch als Forscher und Herausgeber emsig tätig zu sein (Geschichte des neuen deutschen Liedes

[1]) Verlag von C. F. Peters in Leipzig.

1911, Ausgaben von H. Albert, J. Holzbauer und dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen). Auch als Lehrer fielen ihm in dieser Zeit die größten Erfolge zu. In seiner Villa Clara in Schlachtensee verkehrte damals fast täglich eine große Zahl offizieller und privater Besucher, Vertreter des Ministeriums, Kollegen und Studenten; sie alle wurden von dem gastlichen und geselligen Manne aufs freundlichste empfangen. Den Besuchern war es dabei eine besondere Freude, den Herrn des Hauses mit seinen zahlreichen Haustieren verkehren zu sehen, die er besonders ins Herz geschlossen hatte.

Aber auch in Berlin zeigte sich schließlich, daß er seiner Körperlichkeit zuviel zugemutet hatte. Der Krieg setzte auch ihm seelisch und körperlich hart zu, und etwa von 1917 ab trat bei ihm jene Häufung von Krankheiten ein, die seine Kräfte schließlich völlig zerbrach. Die alte Spann- und Gestalterkraft ließ nach; die „Geschichte der Oper“ (1919), die sein Lebenswerk hätte werden sollen, enthielt bereits nur einen kleinen Teil des Wissens, das er über dieses Gebiet besaß.

Kein Wunder, wenn die Revolution, die wie alle ihresgleichen Pietätsrücksichten am allerwenigsten drückten, den müden Mann aus einem Amte nach dem andern entfernte. Immer stiller wurde es in ihm und um ihn, den einst so viel Begehrten. Als in den letzten Jahren neue schwere Krankheitsanfälle seine Gesundheit vollends erschütterten, hatte man häufig den Eindruck, als weilte sein Geist bereits in fernem, fremdem Lande. Nur die nimmermüde Fürsorge seiner Nichte, Frl. Minnie Kretzschmar, der sein Leben in den letzten zwanzig Jahren soviel verdankte, hat seine Schritte getreulich geleitet bis zum letzten, dessen Schwere dem kranken Manne überhaupt nicht mehr zum Bewußtsein gekommen ist.

Auf Hermann Kretzschmar paßt wie auf jeden bedeutenden Mann das schöne Wort Schillers: „Den Schriftsteller überhüpfe die Nachwelt, der nicht größer ist als seine Werke.“ Das Beste und Größte an ihm war tatsächlich seine Persönlichkeit; sie war die höhere Einheit, in der die beiden Hauptsphären seines Wirkens, die wissenschaftliche und die künstlerische, aufgingen.

Einzelne Züge dieser Persönlichkeit hängen sicher mit Kretzschmars obersächsischer, speziell erzgebirgischer Abstammung zusammen. Treitschke weist einmal auf den Gegensatz zwischen den weichen, beschaulichen Naturen und den temperamentvollen Willensmenschen bei den Obersachsen hin (siehe in neuerer Zeit das Paar Schumann-Wagner). Kretzschmar gehörte im allgemeinen zum zweiten Typus, weist daneben aber auch Züge des ersten auf, so daß jähes Aufbrausen und Wohlwollen, Kraft und Zartheit bei ihm dicht beieinander wohnten. Endlich war ihm aber auch das „fröhliche Herz“ des Erzgebirglers beschieden, die kerngesunde Freude an Welt, Natur und Volkstum, die ihn eigentlich innerlich nie hat altern lassen. Es gab bei ihm wohl jähe Temperamentsausbrüche, aber niemals einen müden oder gar verbissenen Pessimismus.

Der Hauptkern seines Wesens aber, der abermals auf das alte Kantorengeschlecht hindeutet, war ein hochgespannter ethischer Idealismus. Hier lagen die starken Wurzeln seiner Kraft, hier die Erklärung für so manche Charakterzüge bei ihm, die dem zielbewußten Fortschrittsmann von heute altmodisch er-

scheinen. So gehörte er z. B. zu den Männern, die in dem modernen Goethekultus auf Kosten seines Lieblings Schiller das Zeichen einer sittlichen Verarmung unseres Volkes erblickten. Goethen selber aber hat er trotz aller hohen Verehrung die Geschichte mit Friederike Brion niemals verziehen.

Hand in Hand mit dem Ethiker gingen bei ihm aber der Erzieher und der Mann des realen praktischen Lebens. Er war alles eher als eine Gelehrtennatur, aber freilich ebensowenig eine Künstlernatur im Sinne des l'art pour l'art. Wissenschaft und Kunst waren für ihn nicht Selbstzweck, sondern Dienerinnen der ethischen Volkserziehung. Darum wird er in der Geschichte in erster Linie nicht als Forscher, nicht als Dirigent fortleben, sondern als der praeceptor musicae Germanicae, als der große Anreger und Lehrer. Man wird bei ihm mehrmals an die großen philanthropischen Erzieher unseres Volkes, an Pestalozzi u. a., aus neuerer Zeit besonders an G. Freytag gemahnt. Der Wahlspruch seines ganzen Wirkens war: Aus dem Leben heraus ins Leben hinein! Kein Wunder, daß er von seiner philologischen Dissertation alsbald in das Gebiet der neueren Musik übersprang und sich, wie Chrysander, den Titel eines Musikgelehrten energisch verbat. Dazu fehlte ihm tatsächlich das Wichtigste, nämlich der Glaube an die Voraussetzungslosigkeit der Wissenschaft.

Ebensowenig stand aber auch die Musik für ihn selbstgenügsam da. Er war aufs tiefste durchdrungen von dem Glauben an die ethische Sendung der Tonkunst. Es liegt über dem Sproß des alten Kantorengeschlechtes noch ein Abglanz von der alten reformatorischen Anschauung von der Musik als einer das ganze Volk bindenden Macht. Mit dem Herzen stand er auf der Seite der „dienenden", nicht der „freien" Kunst, und zwar so stark, daß er sogar der Wiederbelebung alter musikalischer Organisationen und Bräuche das Wort redete — ein seltsamer Widerspruch mit seiner andern, von echt historischem Sinne zeugenden Lehre, daß uns frühere Kunstperioden wohl durch ihre großen Ideen und Ziele, aber niemals durch deren äußere Erscheinungsformen vorbildlich werden können.

Es war nur natürlich, daß ein Hauptteil seines Wirkens der musikalischen Volkserziehung galt. Mit seinem Grundsatze „Das Schicksal der deutschen Musik entscheidet sich in der deutschen Schule" hat er die weitesten Kreise unseres Volkes gewaltig aufgerüttelt und dem langjährigen Stiefkind unserer Pädagogik die Gleichberechtigung neben den übrigen Zweigen erzwungen. Aus den Lehren der Geschichte und aus eigenen Gedanken hat er einen festen Bau aufgeführt, der sich für alle seitherigen analogen Bestrebungen als sichere Grundlage bewährt hat. Galten doch seine Reformvorschläge unserem gesamten Schulwesen, von der Volksschule an bis zu den Universitäten.

In der eigentlichen Musikhistoriographie kann man Hermann Kretzschmar als den letzten großen Vertreter des romantischen Geistes bezeichnen. Zwar ist auch er von der früheren idealistisch-konstruktiven Methode, z. B. O. Jahns, zur modernen, realistisch-empirischen übergegangen und strebte mit glänzendem Erfolge nach einer umfassenden Quellenkenntnis. Gründlich zuwider war ihm die Art so mancher Anfänger in moderner Zeit, gleich mit gewaltigen „Synthesen" zu beginnen und dabei, wie er zornig sagte, doch „nischt gesehen zu haben".

Dafür ist aber der stark subjektive Grundzug seiner Forscherarbeit echt roman-

tisch. Er zeigt sich in dem naiven Anspruch, an alle vergangene Kunst ohne weiteres den Maßstab des eigenen, modernen Empfindens anzulegen. Daß dieser Standpunkt bedenklich ist, hat die Musikforschung freilich erst in allerjüngster Zeit von den älteren Schwesterdisziplinen gelernt. Gewiß ist die Forderung, jedes Kunstwerk aus dem musikalischen Empfinden seiner eigenen Zeit zu erklären, ein Ideal, aber eines von denen, ohne die wir überhaupt nicht weiterkommen, wenn wir Skylla und Charybdis, oder antiquarische Registrierarbeit und dilettantische Phantasterei, überhaupt mit Erfolg vermeiden wollen. Kretzschmar selbst aber wird zum großen Teil von diesem Mangel entlastet einmal als Kind seiner Zeit, vor allem aber durch ganz einzigartige Vorzüge seiner Individualität, die für jene Schwäche ein wirksames Gegengewicht boten.

Da ist zunächst die außerordentliche Weite seines geistigen Horizonts. Während z. B. Riemann die Musik auch historisch nur aus der Musik erklären wollte und alle außermusikalischen Ausblicke streng ausschloß, war sie für Kretzschmar nur eine Äußerungsform allgemeiner geistiger Spannungen neben vielen anderen. Die kulturgeschichtliche Seite der Musikforschung hat in ihm einen besonders feinsinnigen Bearbeiter gefunden: Belege dafür sind wohl allen Lesern dieses Jahrbuches in Erinnerung.

Vor allem aber besaß er eine geradezu wunderbare künstlerische Intuitionsgabe, die mit unfehlbarer Sicherheit auf den Wesenskern eines Tonwerks vordrang und von da in knappen Zügen seine gesamte Eigenart aufrollte. Sie bewährte sich auch in größeren Zusammenhängen, wie ganzen Stilperioden oder einzelnen Meistern gegenüber; man denke da an seine „Venezianer“ oder an die Gestalten Haydns und Mozarts im Sinfonieband des „Führers“. Nicht umsonst ist dieser „Führer“ das bestbestohlene Werk der neueren Forschung geworden, mochten ihn gestrenge Musikphilologen auch als unwissenschaftlich verwerfen oder noch gestrengere Bibliotheksdirektoren, wie ein verstorbener Hallenser, allein auf seinen Titel hin aus ihren Sälen ausschließen. Und doch ist gerade dieser Titel für den menschenfreundlichen Realisten überaus bezeichnend. Ein anderer hätte das Werk „Geschichte der Orchestermusik“ usw. genannt und damit, auch bei bedeutend leichterem Gehalt, alle Pforten sofort gesprengt.

Ein weiterer Vorzug Kretzschmars war seine ungemein schöpferische Gestalterkraft. Gestalten aber heißt gliedern, Wesentliches vom Unwesentlichen unterscheiden. Nicht jeder besitzt die Fähigkeit dazu; wir haben schwer gelehrte Werke, deren Verfassern sie über dem Sammlerfleiß ganz abhanden gekommen scheint. Kretzschmar dagegen besaß außerdem noch die weitere große Tugend, kurz zu sein. Über den Inhalt von manchen seiner Aufsätze sind seitdem dicke Bücher geschrieben worden, die nur zu häufig das Dichterwort belegen, daß getretener Quark nur breit, nicht stark wird. Man kann überhaupt sagen, daß die seiner Art am meisten gemäße Form der Darstellung nicht das Buch, auch nicht die gelehrte Abhandlung war, so Treffliches er hier auch geleistet hat, sondern der Essay. Hier ist er künstlerisch und menschlich am meisten er selbst mit seinem ganzen menschenfreundlichen Ernst, hier vermochte er am besten das Gold seines Wissens in kleiner Münze unter die weitesten Volkskreise zu werfen. Hier zeigt er sich als der unvergleichliche Anreger, der es verstand,

mit aller Kürze Ausblicke zu eröffnen und Probleme zu stellen, die die Forschung bis auf heute beschäftigen, mag sie den von ihm selbst vorgeschlagenen Lösungen zustimmen oder nicht. Und vor allem steckt wiederum hinter jedem dieser kleinen Artikel seine ganze wuchtige Persönlichkeit. Sie hat namentlich seinen Stil bestimmt. Auch er ist nicht der Stil des Gelehrten, er ist vor allem weit entfernt von der gespreizten Holprigkeit, die man in Deutschland nur zu gern mit Wissenschaftlichkeit gleichstellt, von jener schwerverständlichen Geheimsprache, die nur den Zunftgenossen halbwegs als Menschen anerkennt, sondern hier redet der große Kunsterzieher seine allen zugängliche und durch den Reiz einer reichen Persönlichkeit ungemein fesselnde Sprache. Le style, c'est l'homme; das gilt von Kretzschmar ganz besonders, und er hat auch durch sein lebendiges Beispiel klar gezeigt, daß ein guter Stil sich aus der vollen Beherrschung des Stoffes von selbst ergibt.

Alle diese Merkmale haben ihm natürlich auch schon Tadel, ja den abfälligen Namen eines „Novellisten" eingetragen. Gewiß paßt die Form des Essays nicht für jeden und verleitet ärmere Geister zur Flachheit und Selbstgefälligkeit. Von Flachheit kann bei Kretzschmar aber nur reden, wer das hinter jedem einzelnen Aufsatz stehende ungeheure Wissen nicht kennt, und Selbstgefälligkeit fällt bei diesem Manne von vornherein weg, der in seinem ganzen Leben niemals etwas unternommen hat, um Reklame für die eigene Person zu machen.

Die Frage nach der Klarheit über die eigene Methode bleibt keinem Forscher erspart. Auch Kretzschmar hat sich hier seinen eigenen Weg bahnen müssen. Dabei zeigt sich ganz deutlich, daß er sich über die allgemeinen Strömungen in der Geschichtsschreibung seiner Zeit völlig im klaren war und sich ihnen in verschiedener Hinsicht bewußt anschloß.

Die Wellen der großen Ereignisse von 1870/71 machen sich bis in die Musikhistoriographie hinein bemerkbar, zumal bei einem politisch so interessierten Kopfe wie Kretzschmar, der sich unter diesen Eindrücken gleich Chrysander zu einem glühenden Verehrer Bismarcks entwickelt hatte. Daß das ihm, dem geborenen Sachsen, anfänglich nicht leicht gemacht wurde, bezeugt er selbst in seinem schönen Aufsatz „Aus der Zeit des werdenden Bismarcks" (1903), einem beredten Zeugnis seines politischen Sinnes. Wie sehr ihn der Krieg von 1870/71 bewegte, lehrt die Tatsache, daß er in der strategischen Geschichte dieses Krieges zeitlebens so gut Bescheid wußte, wie in der Geschichte der Oper; galt ihm doch das deutsche Heer als das „einzig wirksame pädagogische Seminar unseres Volkes". Und zum Schreiber dieser Zeilen sprach er etwa vor zwanzig Jahren die schönen Worte: „Das Beste an uns Deutschen ist unser Staat, unsere Sprache und unsere Musik." Das wäre bei einem Musikhistoriker der älteren Generation undenkbar gewesen.

In der Musikforschung zeigt sich dieser Geist im Eindringen eines kräftigen Realismus in Theorie und Praxis. Deutlich tritt er ja schon bei Fr. Chrysander zutage, dem einzigen Musikforscher, der von Einfluß auf Kretzschmar gewesen ist. Was dieser selbst an Chrysander rühmt, die „eigene Mischung von gelehrten und künstlerischen Talenten, die Fähigkeit aus dem Vollen zu

arbeiten und drittens ein starker, menschenfreundlicher Realismus", das alles gehört ja ganz wesentlich auch zu seinem eigenen Charakterbild. Und doch hat Chrysander Bedeutung für Kretzschmar gewonnen weniger durch das, was er ihm positiv gab, als durch das, was er in seinem Innern aus dem Schlummer weckte und bekräftigte. Man spürt bei ihm doch in vielem das Nahen eines neuen Geistes. Zunächst fehlt rein äußerlich bei Kretzschmar das Festhalten an der biographischen Methode, deren bisherigem Vorwiegen er im systematischen Durcharbeiten großer geschichtlicher Zusammenhänge mit vollem Recht ein Gegengewicht gegenüberstellen will.

Auch sonst geht er in seinem realistischen Grundzug noch weit über Chrysander hinaus. Berührt er sich mit diesem noch in der Abneigung gegen den reinen Heroenkult der älteren Biographen, so betrat er mit seiner Tätigkeit für Schule, Kirche und Musikorganisation ganz neue Wege, die unmittelbar hineinführten in die Fragen des realen Musiklebens. Andererseits wurde der Quellenerschließung gegen früher erhöhte Beachtung geschenkt. Den „Denkmälern" wandte Kretzschmar einen besonderen Eifer zu und empfand es besonders schmerzlich, daß gerade die Konservatorien so wenig Notiz von ihnen nahmen.

Endlich zeigte sich jener realistische Zug auch innerhalb der eigentlichen Forschung in einer stärkeren Hervorhebung der realen Seiten früherer musikalischer Kulturen, wie der musikalischen Organisationen, der Bildung des Volkes, der musikalischen Lokalgeschichte, aber ebensosehr in der Lossagung von früheren geschichtlichen Idealen zugunsten einer unbefangeneren Auffassung. Nicht als hätte Kretzschmar damit Ideale aus der geschichtlichen Betrachtung überhaupt verbannt. Aber höher als die traditionellen Wertungen stand ihm als modernem Forscher doch die unmittelbare, weil weniger durch Vorurteile gehemmte Erkenntnis. Man denke da nur an die Bilder, die er von Händel, Gluck, Mozart und Beethoven entworfen hat.

Was nun die eigentliche musikwissenschaftliche Untersuchungsmethode anbelangt, so hat Kretzschmar seine Grundsätze unter dem ihm, dem alten klassischen Philologen, vertrauten Namen der Hermeneutik zusammengefaßt. Nach seinem eigenen Bekenntnis kam er als Konzertdirigent darauf, durch die Bitte der Abonnenten, sie auf unbekannte oder schwierige Werke vorzubereiten. Auch sie ist das Werk des Pädagogen, ebensosehr allerdings auch das des Romantikers. Denn erst in der Romantik drängte sich zwischen das Kunstwerk und den Aufnehmenden das begriffliche Denken, wenn auch in den Formen der Poesie, als Vermittler ein. Der Forderung von Texten von „literarischem Eigenwert" in der Vokalmusik, der Hochblüte der Programmusik in der instrumentalen geht beim Publikum der Drang zur Seite, das Unbenannte begrifflich zu benennen, überhaupt die Musik zu „verstehen", und so entstand jene halb verstandes-, halb gefühlsmäßige Exegese von Tonwerken, der in letzter Linie auch Kretzschmars Hermeneutik angehört. Die Hochromantik liebte dabei, wie das Beispiel Schumanns lehrt, das phantasievolle Poetisieren, mit dem Vordringen des modernen Intellektualismus aber mischte sich ihm ein seltsam doktrinärer Zug bei; er machte die Künstler schließlich sogar mehr oder minder zu Denkern, die nur zufällig die Gabe besaßen, ihre Gedanken in Tönen aus-

zudrücken. Gewiß hatte diese Hermeneutik ihre großen erzieherischen Vorzüge, war sie dereinst doch eine Hauptwaffe der Davidsbündler gegen den stumpfen Epikureismus der Philister gewesen. Demnach erweist sie sich, weil aus künstlerischer Einfühlung geboren, als ungeeignet zum wissenschaftlichen Ausbau: sie steht und fällt mit der künstlerischen Persönlichkeit ihres Trägers. Gerade Kretzschmar erweist hier die Wahrheit des alten Satzes: quod licet Jovi, non licet bovi.

Allerdings hat auch er später seine Hermeneutik in ein lehrbares System zu bringen versucht, und zwar im Anschluß an die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts. Aber auch hier widerfuhr es ihm, daß er eine an eine bestimmte Zeit gebundene Lehre mit den Augen des modernen Künstlers ansah und damit unter der Hand etwas anderes aus ihr machte, als was ihren Vertretern, den Quantz, Ph. E. Bach, L. Mozart u. a. vorgeschwebt hatte. Ihn fesselten an ihnen bezeichnenderweise wieder ihre erzieherischen Bestrebungen. Aber trotzdem bedeutete seine Affektenlehre etwas ganz anderes als die Ph. E. Bachs. Sie war durch und durch romantischer Art und stand der Ästhetik Schumanns weit näher als den Theoretikern des 18. Jahrhunderts. Kretzschmar war, wie gesagt, äußerst besonnen und wollte stets seine Art scharf abgrenzen sowohl gegen die poetisierende Schwärmerei als gegen das „Musikantengeschwätz von Tonika und Dominante"; aber trotzdem war seine Hermeneutik ein Boden, auf dem sich nur er selber mit Sicherheit zu bewegen verstand. Nur er vermochte ihre Klippen zu vermeiden, deren gefährlichste wohl die Vernachlässigung der formbildenden Kräfte in der Musik war. Wie manchem seiner Nachfolger ist gerade sie zum Verderben geworden! Er selbst entging ihr, weil ihm jene Kräfte etwas Selbstverständliches waren; darum kam er auch höchst selten in den verhängnisvollen Konflikt, sich zwischen seiner Ausdeutung und den Forderungen der musikalischen Architektonik eines Stückes entscheiden zu müssen. Im allgemeinen aber ist diese Hermeneutik mit all ihren Vorzügen und Schwächen ein letzter Absenker romantischer Musikanschauung mit ihrem scharfen Subjektivismus, mit dem Drange, das künstlerische Leben in all seinen Formen zu erfassen und dann wieder auszustrahlen und gleichsam noch einmal zu erzeugen. Daher der Hauch von Frische, die Farbe des Lebens, die diesen Untersuchungen ihren bleibenden Reiz verleiht; sie suchten ihre Leser wahrhaft zu bilden und ihnen eine Begeisterung zu geben, die alles Handwerksmäßige verschwinden läßt. Daß sie den Anforderungen der modernen strengen Wissenschaftlichkeit nicht entsprachen und nach der Art ihres Schöpfers nicht entsprechen konnten, ist gewiß; indessen ist auch das einer jener Punkte bei Kretzschmar, bei denen das Kritisieren erheblich leichter ist als das Bessermachen; was jedenfalls noch heute an dieser Methode vorbildlich sein kann, das ist jene ehrfürchtige Betrachtung, die den Forscher in eine innere Beziehung zu seiner Aufgabe bringt; man merkt sofort, daß der Meister aus seiner eigenen Arbeit volle Erhebung schöpfte. So wie er seine Hermeneutik betrieb, ist sie ein Wissen gewesen und hat wahrhaft zu bilden vermocht, mag man ihr nun den Namen Wissenschaft gönnen oder nicht. Seine Schüler sind deß Zeugen.

Unter seinen Forschungsgebieten ragt besonders die Geschichte der Oper hervor.

Daß wir heutzutage mit gutem wissenschaftlichem Gewissen von einer solchen überhaupt sprechen können, ist allein sein Verdienst, denn die Arbeiten, die er vorfand, sind kaum der Rede wert. Streng quellenmäßig ging er mit seinem grundlegenden Aufsatz über die venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis ans Werk und rollte von da aus die ganze Operngeschichte bis an den Anfang des 19. Jahrhunderts, bis zu S. Mayr und L. Cherubini auf. Wir dürfen ihm nie vergessen, was er gerade hier als erster erschlossen und erkannt, wie viele falschen Vorurteile er beseitigt, welch ungeheure Arbeit geduldigen Forschens bis ins Kleinste hinein der ungeduldige, feurige Mann, der geborene Darsteller, auf sich genommen hat. Jeder Wurf, den er hier tat, war zugleich ein voller Treffer, nicht nur antiquarisch, sondern auch stilkritisch. Das Verständnis einzelner Großmeister, wie Glucks und Mozarts, hat er überhaupt in ganz neue Bahnen geleitet. Auch die Forschung über die Geschichte des Liedes, der Orchestermusik, des Oratoriums und der Kirchenmusik darf ihn zu ihren größten Pionieren zählen. Namentlich der Bachschen Kunst hat er, der verständnisvolle Historiker der Bachbewegung, durch seine vom stärksten inneren Erleben zeugenden Bachanalysen die größten Dienste geleistet.

Eine weitere Reihe seiner Schriften gilt der Aufführungspraxis der älteren Musik. Daß alle ihre bedeutenderen Werke in stilvollem Gewande zum Klingen und unter die Leute gebracht werden müßten, stand für ihn fest. Auf den Schultern Chrysanders stehend, hat er das Gefühl für stilvolle Wiedergabe der alten Musik in Wort und Tat unermüdlich geschärft und vor allem auch in breitere Volksschichten hineingetragen. Nebenbei hat er durch sein künstlerisches Ansehen den alten Gegensatz zwischen Musikern und Musikwissenschaftern stark gemildert; die stärksten Angriffe, die er zu bestehen hatte, kamen ihm nicht aus den Reihen der Künstler, sondern aus denen der Wissenschafter strengster philologischer Prägung, die allerdings seine Art nie verstehen konnten.

Der stark persönliche Zug, der seiner ganzen Lebensarbeit aufgeprägt ist, sollte uns davor warnen, ihn im einzelnen nachzuahmen. Tatsächlich haben bisher alle Vorzüge dazu nur zu mehr oder minder unfruchtbaren Nachbildern, wenn nicht geradewegs zu Entgleisungen geführt. Kretzschmar kann überhaupt nur in den großen Zügen seiner Natur und Sinnesart nachgeahmt werden. Und da kann allerdings die absolute Reinheit seiner An- und Absichten nie genug hervorgehoben werden. Er hat Kunst und Wissenschaft niemals aus äußeren, zufälligen Motiven getrieben, weder aus Ehrgeiz noch aus Eitelkeit, sondern aus innerem Bedürfnis. Das sollte freilich zu den Selbstverständlichkeiten gehören, ist aber gerade bei Vertretern jugendlicher Disziplinen nicht immer zu finden. Dasselbe ist der Fall mit einer zweiten Grundeigenschaft Kretzschmars, seiner ungemeinen inneren Kultur, ohne die ein Gelehrter im höchsten Sinn überhaupt nicht möglich ist. Kretzschmar hat sich sein ungeheures Wissen nicht bloß erworben, sondern es auch wirklich besessen, d. h. zu einem lebendigen Teil seiner ganzen Persönlichkeit gemacht. In leichter, niemals aufdringlicher Form kam dieses Wissen von seinem Munde, ohne Wichtigtuerei, ohne jedes Talent zum „Fachsimpeln“. Er war wirklich kein Gelehrter von jenem Schlage, dem die Anhäufung eines ungeheuren Wissens als

solchem der Weisheit letzter Schluß ist. An Kretzschmar konnte man überdies den Unterschied zwischen dem geborenen Erzieher und seinem Zerrbild, dem Schulmeister erkennen. Vor dessen dickköpfiger Selbstgefälligkeit bewahrte ihn sowohl die Erkenntnis, daß man mit dem Erziehen am besten bei sich selbst anfängt, als seine gesunde Selbstironie, von der der echte Schulmeister in seiner grenzenlosen Verehrung für sich selbst überhaupt keine Ahnung hat. Der originelle wärmende Humor, der einen Hauptreiz des Verkehrs mit ihm bildete, machte auch vor seiner eigenen Person nicht Halt. Er besaß die beneidenswerte, nur wahrhaft großen Charakteren verliehene Gabe, das Unzulängliche in der eigenen Brust nicht bloß zu erkennen, sondern es als Menschenlos zu empfinden und es dabei doch am Maßstab des sittlichen Ideals zu messen. Diese Selbstironie, die ihn von Anfang an vor aller Eitelkeit bewahrte, war eine der schönsten Blüten seiner inneren Bildung.

So konnte er allen Dingen in Kunst und Leben mit beneidenswerter Unbefangenheit und Frische gegenübertreten. Die kerngesunde Geistigkeit seines Wesens bewahrte ihn vor allem Unfreien, Kleinlichen und Erzwungenen, besonders auch seinen Gegnern gegenüber. Der große Span. den er mit H. Riemann hatte, ist männiglich bekannt. Und übrigens für den Kenner beider Persönlichkeiten nicht weiter verwunderlich. Aber sie haben ihn ehrlich ausgefochten, ohne Schleichwege, Nadelstiche und das sonstige Rüstzeug des Philistertums.

Andere, minder würdige Gegner erwuchsen Kretzschmar allein schon aus seiner äußeren Machtfülle. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, sie sei ihm von selbst oder gar halb gegen seinen Willen zugefallen. Er hatte im Gegenteil Freude an ihr und suchte sie nach Kräften zu mehren. Das Bedürfnis nach Macht und Einfluß lag in seinem Wesen als die natürliche Ergänzung seines erzieherischen Dranges und außerdem seines kräftigen realistischen Sinnes. Aber auch hinter dieser Herrschernatur stand stets der ethische Idealist, dem vor allem niemals beigefallen wäre, seine Machtstellung zu irgendwelchen unsachlichen Zwecken zu mißbrauchen. Er hat seine Macht nur in die Wagschale geworfen, wenn es ihm die Sache unbedingt zu erfordern schien, dann aber auch stets mit dem vollsten Nachdruck.

Für gewöhnlich freilich bekam seine Umwelt weit häufiger den Menschenfreund zu sehen als den zürnenden Donnerer, und da waren es insbesondere die Schüler, die jene Sonne Kretzschmarscher Menschenfreundlichkeit besonders anzog und durchwärmte. Es hat wenig Lehrer gegeben, die soviel Liebe in die Herzen ihrer Schüler ausgesät haben, wie ihn. Und sie waren echte Kretzschmarianer auch darin, daß sie die leidige Gewohnheit mancher Schülerkreise nicht mitmachten, den geistigen Hochmut, den der Meister vermissen ließ, ihrerseits gründlich nachzuholen.

Eine solche Vereinigung von Kunst und Wissenschaft, aber auch von Gaben des Geistes und Herzens wird uns kaum einmal wieder beschieden sein. Es scheint fast ein historisches Gesetz zu sein, daß eine Generation zunächst mit Ungerechtigkeiten gegen die Träger ihrer unmittelbaren Vorgängerin beginnt, weil sie im Vollbesitz der von dieser erworbenen Güter die geistige Arbeit

vergißt, denen sie diese Güter zu verdanken hat. Auch Hermann Kretzschmar ist seit seinem Rücktritt von seinen Ämtern diese Kritik nicht erspart geblieben, zumal da die Forschung seitdem ganz andere Wege einzuschlagen begonnen hat. Trotzdem bleibt er, der Lehrer und Kämpfer, als ein Wirkender und Lebendiger in der Erinnerung unserer deutschen Musikwelt und es mag wohl sein, daß er einer ferneren Zukunft noch mehr als unserer gärenden Gegenwart zu den großen Gestalten unserer nationalen Musikgeschichte zählen wird.

Das evangelische Gesangbuch in Vergangenheit und Zukunft

Ein Beitrag zur Vierjahrhundertfeier

Von

Johannes Wolf

Wir stehen in der ersten Zeit der Reformation. Der Anschlag der Thesen an die Schloßkirche zu Wittenberg und die Verbrennung der Bannbulle hat den Stein ins Rollen gebracht. Was die katholische Kirche nicht zu unternehmen wagte, die lange geforderte Reform der Kirche an Haupt und Gliedern, das versucht nun Luther aus eigener Kraft durchzuführen. Erbarmen erfüllt ihn vor allem mit der großen Masse des ungebildeten Volkes, die den lateinischen Gottesdiensten verständnislos gegenüberstand und auch in Wirklichkeit nichts mehr mit ihnen zu tun hatte. Der Diener der Kirche trat ja ganz für sie ein, machte sie vollends zum Objekt. Die persönliche Anteilnahme des Volkes am Gottesdienst war das hohe Ziel, das sich Luther in Anlehnung an die christlichen Gottesdienste der ersten Jahrhunderte gesteckt hatte. Im Liede in der Volkssprache erkannte er diejenige Form, die dem Verständnis des Volkes am nächsten lag.

Seit der Zeit, wo im 9. Jahrhundert in der Peterskirche zu Freising das deutsche Lied erklang:

Unsar trothin hat farsalt
Sancte Petre giuualt
Daz er mac ginerian
Ze imo dingenten man
Kyrie eleison, Christe eleison

seit den Tagen Otfrids von Weißenburg mit seinem Evangelienbuche und Ratperts von St. Gallen mit seinem Liede zum Lobe Gottes hat es an deutschen geistlichen Volksliedern nicht gefehlt. Wer kennt nicht „Nu sis uns willekomen, hêrro Crist“, wem kommt nicht das Weihnachtslied „Er ist gewaltig unde starc“ ins Gedächtnis, wem klingt nicht im Ohre „Christ ist erstanden“ und „Nu bitten wir den heiligen Geist“. Wir erinnern uns der Geißler, die mit Bußübungen und dem Absingen frommer Lieder, wie „Nu is die betevart so here“, „Nu hebent uff die uvern hend“ oder „In gottes namen varen wir“ die Pestgefahr von sich abwenden wollten. Conrad von Queinfurts schönes Osterlied „Du lenze guot, des jares tiurste quarte“ steigt in uns auf, Heinrich von Loufenberg und Hermann von Salzburg werden in ihren Hymnenübersetzungen vor uns lebendig. Durchaus recht hat Melanchthon, wenn er in der „Apologie der Augsburgischen Konfession“ betont, daß „in allen Kirchen je etwas das Volk teutsch gesungen habe“.

Diese Lieder waren aber nicht organisch mit dem Gottesdienste verknüpft, nicht liturgisch, sondern erklangen mehr gelegentlich bei Bittgängen, Wallfahrten oder auch bei besonderen Anlässen, wo dann der lateinische Gottesdienst gewissermaßen eine Atempause machte. Luther verankerte dagegen das deutsche Lied fest in der Liturgie, sicherte mit ihm die tätige Anteilnahme des Volkes am Gottesdienste. In seinem lateinischen Meßformular von 1523 erhält es noch einen bescheidenen Platz während der Kommunion. Damals war Luther noch recht mutlos. Er vermißt noch die Dichter, die der Kirche würdige geistliche Lieder zu singen vermögen. Sein Versuch, Spalatin und Johann von Dolzigk zur Liedtätigkeit anzureizen, mißlingt. Aber sein eigenes Beispiel, sein ungemein kerniges Liedschaffen erweckte Nachahmer und ließ einen Liederfrühling erstehen, wie ihn Deutschland kaum je wieder geschaut hat. Aus Einblattdrucken entwickelten sich bald über kleinere Liedsträuße die eigentlichen Gesangbücher. Das Jahr 1524 brachte die Erfurter Enchiridien, brachte die Achtliederbücher, brachte das Wittembergische „Geystliche gesangk Buchleyn" Johann Walthers, des musikalischen Beraters Martin Luthers. Damit war der Weg für dessen „Deutsche Messe" geebnet. Treten uns in den Enchiridien und Achtliederbüchern Melodienbücher entgegen, so haben wir es in Walthers Werk mit dem ersten evangelischen Chorgesangbuch zu tun.

Die Geschichte der Erfurter Enchiridien ist nicht ganz klar. Doch hat die Vermutung viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß Justus Jonas, um das evangelische Liedwerk schnell zu fördern, im Juli 1524 mit mehreren Abschriften desselben Liedmaterials nach Erfurt gekommen war, um es in Luthers Auftrage gleich mehreren Offizinen — Ludwig Trutebul zum Ferbefaß und Matthäus Maler zum schwarzen Horn — zum Drucke zu übergeben. Der Erfurter Aufenthalt von Jonas ist jedenfalls durch Luthers Empfehlung an seinen Freund Lange verbürgt.

Sind auch die Erfurter Enchiridien noch nicht durchaus als Gemeindegesangbücher anzusprechen, so ist doch in der Vorrede bereits Grundlegendes, das ihnen die Rolle von Gemeindegesangbüchern zuerteilt, klar zum Ausdruck gebracht:

„Auff das auch ein mal der gemein Christlicher hauffe mit der zeyt moge lernen verstehenn, was mann handle vnder der gemein in singen vnd lesen. Und zum anndern, das auch fortann das Byenen geschwurm in den tempeln ein ennde neme, Sein in diesem buchleyn etzliche gemeyne vnnd fast wol gegrundte lieder in der heyligen geschrifft verfaßt, welche ein yetzlicher Christ billich bey ym haben sol vnd tragen zur stetter vbung, in welchen auch die kinder mit der zeyt aufferzogen vnd vnterweyst mogen werden."

Das Lied soll das Verständnis für das christliche Handeln wecken, sein Gesang die Gemeinde vom Geschwätz abhalten, zur Aufmerksamkeit erziehen. Jeder soll das Büchlein bei sich haben, die Jugend im Gesang dieser Lieder geübt werden.

An die Jugend direkt wendet sich aber das „Geystliche gesangk Buchleyn" von 1524, ein Werk, das in dieser seiner ersten Auflage keinen Geringeren als Luthers Freund Lukas Cranach zum Drucker haben soll. Bekannt ist die herrliche Vorrede des Wittenberger Reformators „Das geystliche lieder singen gut vnd Gott angenem sei, acht ich, sey keynem Christen verborgen". Nur ein paar besonders wichtige Sätze seien herausgehoben:

„Demnach habe ich auch, sampt ettlichen andernn, zum gutten anfang vnd vrsach zu geben denen, die es besser vermögen, ettliche geystliche lieder zusamen bracht, das heylige Evangelion, so itzt von Gottes gnaden widder auffgangen ist, zu treiben vnd inn schwanck zu bringen...“

„Und sind dazu auch inn vier stimmen bracht, nit auß andrer vrsach, denn das ich gern wölte, die jugent, die doch sonst soll vnd muß inn der Musica vnd andern rechten künsten erzogen werden, etwas hette, damit sie der bullieder vnd fleyschlichen gesenge loß würde, vnd an derselben stat etwas heylsames lernete vnd also das gute mit lust, wie den jungen gepürt, eingienge. Auch das ich nit der meynung bin, das durchs Euangelion sollten alle kunst zu boden geschlagen werden vnd vergehen, wie etzliche abergeystlichen fürgeben, Sondern ich wöllt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienst des, der sie geben vnd geschaffen hat. Bitte deshalb, ein iglicher frommer Christ wölle solches jm lassen gefallen, vnd wo jm Gott mehr oder deßgleichen verleihet, helffen foddern ...“

Hier knüpft Luther mit dem Liedgesang an die älteste Zeit der Kirche an, betont die Notwendigkeit des Musikunterrichts für die Jugend und will die Musik dem Gottesdienst nutzbar gemacht wissen. Der mehrstimmige Schülerchor soll zur Verschönerung der Gottesdienste beitragen teils mit den Choralsätzen des Waltherschen Gesangbüchleins, teils mit den schriftgemäßen Tonsätzen jener Meister, die damals das kirchliche Tonschaffen beherrschten: Josquin des Prés, Obrecht, Isaac, Pierre de la Rue, Brumel, Senfl und wie sie alle heißen.

Aber dieses mehrstimmige Liedschaffen war wenig geeignet, die Aufgabe zu fördern, die Luther der Gemeinde zuerkannte. Die Choralweise war meist einer Mittelstimme anvertraut, die in dem Klang der sie umrankenden Stimme unterging. So starke Verbreitung diese Walthersche Sammlung auch fand, der Gemeindegesang verkümmerte unter der gesteigerten Chorpflege. Hier vermochten die Melodienbücher eine stärkere Wirkung auszuüben.

Es ist ein prächtiges Liedmaterial, das gleich in den Erfurter Enchiridien von 1524 anzutreffen ist, Kernlieder, die zum Teil noch heute einen ersten Platz behaupten:

Dyß sind die heylgen zehn gebott	M. L.
Nu frewt euch lieben Christen gemeyn	M. L.
Es ist das heyl vns kommen her	Paul Speratus
In Gott glaub ich das er hatt aus nicht geschaffen hymel vnd erden	Paul Speratus
Hylff Gott, wie ist der menschen not so groß	Paul Speratus
Mytten wyr im leben synd	M. L.
Gott sey gelobet vnd gebenedeyet	M. L.
Gelobet seystu Jhesu Christ	M. L.
Ich glaub in eynen Gott	Elisabeth Creutzigerin
Herr Christ, der eynig Gots son	Elisabeth Creutzigerin
Jhesus Christus vnser heyland, der von vns den Gotteszornn wannd	durch M. L. gebessert
Ps. 127 Woll dem, der inn Gottes forcht steht	M. L.
Ps. 11 Ach Gott von hymel sych darein	M. L.
Ps. 123 Wo Got der herr nicht bey vns helt	Justus Jonas
Ps. 13 Es spricht der vnweißen mund wol	M. L.
Ps. 130 Auß tieffer not schrey ich zu dir	M. L.
Ps. 50 Erbarm dich mein, o herre Gott	Hegenwalt
Ps. 66 Es wolt vns Gott genedig sein	M. L.
Christ lag in todtes bandenn	M. L.
Jhesus Christ vnnser Heyland der denn todt vberwandt	M. L.
Kom Gott schepffer heyliger geyst	durch M. L. verdeutscht

Kom heyliger geyst herre got . . . . . durch M. L. gebessert
Nu kom der Heyden heyland . . . . . durch M. L. verdeutscht
Christum wyr sollen loben schon . . . . . durch M. L. verdeutscht
In Jhesus namen hebenn wir an . . . . . .
Eyn newes lyed wyr heben an . . . . . M. L.

26 Choräle treten uns hier entgegen, von denen 18 Luther zugehören. Daneben sehen wir Paul Speratus, die Creutzigerin, Justus Jonas und Hegenwalt vertreten.

Kraftvolles Gut brachten auch die Gesangbücher der nächsten Jahre. Es war eine bewegte Zeit, das Suchen nach Gott war stark entwickelt und hatte besonders die niederen Kreise ergriffen. Sie, die sozial in Abhängigkeit waren, sollten geistig freigemacht, als Handelnde mitten in den Gottesdienst gestellt werden, sollten in ihrer Sprache mithelfen dürfen. Instinktiv erfaßten die Buchdrucker die Bedeutung des deutschen Kirchenliedes und warfen Ausgabe über Ausgabe auf den Markt; der Nachdruck feierte damals Triumphe. Breslau, Zwickau machten den Anfang. Nürnberger, Straßburger und Erfurter Offizinen entwickelten darauf eine schier atemlose Tätigkeit. Mußte sich doch Luther an den Rat von Nürnberg wenden, um dem Herrgöttlein das Nachdrucken zu verbieten. Auch das kirchliche Zentrum Wittenberg blieb nicht zurück. Hans Luft eröffnete den Reigen mit seinem Gesangbuche von 1526. Johann Klug folgte mit seinen Ausgaben von 1529, 1535 und 1543. Leipzig sah 1531 das Blumsche Gesangbuch ausgehen. Niederdeutsche Gesangbücher traten den hochdeutschen an die Seite: Rostock, Magdeburg, Wittenberg und Hamburg kommen für sie besonders als Druckorte in Frage. Allen voran das wichtige Slutersche Gesangbuch von 1531.

Prächtiges Liedmaterial voll Mannhaftigkeit des Tones gebaren gerade die ersten Jahrzehnte. Neben Lutherliedern wie „Ein feste Burg“ oder „Wir glauben all an einen Gott“ erschien Lazarus Spenglers „Durch Adams Fall“ 'Nikolaus Decius' „Allein Gott in der Höh“, erschien Johann Agricolas „Fröhlich wollen wir Alleluja singen“, erklangen die prächtigen Lieder der Straßburger, Konstanzer und Schweizer wie Ringwalds „Herr Jesu Christ, du höchstes Gut“, wie Johannes Zwicks „Auf diesen Tag bedenken wir“ oder Ambrosius Blaurers „Jauchz Erd' und Himmel, juble hell“ oder Zwinglis „Herr, nun heb den Wagen selb“ von 1529 oder sein „Hilf, Herr Gott, hilf in dieser Not“. Aber es fand sich auch ein Liedgut ein, welches unserm Reformator nicht genehm war, und setzte sich in den alten Kernliedern so manche Unrichtigkeit fest. Luther kommt darauf in tadelnden Versen auf den Titeln seiner Gesangbücher und in der Vorrede zum Klugschen Gesangbuch von 1543 zu sprechen.

„Nu haben sich etliche wol beweiset und die Lieder gemeret also das sie mich weit vbertreffen vnd in dem wol meine Meister sind. Aber daneben auch die andern wenig Guts dazu gethan. Und weil ich sehe, das des teglichen zuthuns on alle vnterscheid, wie es einen jglichen gut düncket, wil keine masse werden, Uber das, das auch die ersten vnser Lieder je lenger je falscher gedrückt werden, Hab ich sorge, es werde diesem Büchlein die lenge gehen, wie es allezeit guten Büchern gangen ist, das sie durch vngeschickter Köpffe zu setzen so gar überschüttet vnd verwüstet sind, das man das gute drunter verloren vnd allein das vnnütze im brauch behalten hat.“

Er bittet, sein Gesangbuch „vngemeret“ zu lassen. Daß hier wirklich eine große Gefahr vorlag, lehrt uns die weitere Geschichte. Erzählt doch Polycarp Leiser in seiner Vorrede zu Calvisius' Komposition des Beckerschen Psalters, daß viele Lobwassers Übertragungen der Marot-Bezaschen Psalmen für das Köstlichste gehalten, so daß „Lutherus mit seinen Gesengen fur diesem werck sich wol verkriechen müßte“, und wissen wir doch, daß in der Folge die kraftvollen Lieder Luthers ernsthaft bedroht waren.

Bei so manchem Lied war nach echt meistersingerischer Art der Verfasser Dichter und Sänger. Oft entlieh er aber auch die Weisen. Wie die Gnostiker auf den Fittichen bekannter Melodien ihre Lehren in das Volk trugen, wie Ambrosius sicherlich volkstümliches Gut benutzt hat, so zog auch Luther und seine wie die folgende Zeit — es braucht nur an den Calvinschen Psalter, an die Souterliedekens der Holländer, an die Sammlungen von Knaust, Winneberg und Pastor Meier oder gar an die Weisen der Heilsarmee erinnert zu werden — manche im Umlauf befindliche Melodie heran und stattete sie mit neuem Texte aus. Ja schon früh griff man zu volkstümlichen weltlichen Liedern und modelte sie der christlichen Lehre entsprechend um. Solche Parodien begegnen schon in den Erfurter Enchiridien, man denke nur an „In Jesus Namen heben wir an“. Die Kontrafaktur, die durch geringfügige Änderungen ein weltliches Lied zu einem geistlichen machte, blühte. Aus „Maria zart“ wird „O Jesus zart“, aus „Rosina, wo war dein gestalt“ „O Christe, wo war dein Gestalt“, aus „Isbruck, ich muß dich lassen“ „O Welt, ich muß dich lassen“, um nur ein paar Beispiele anzuführen. Ganze weltliche Sammlungen werden ins geistliche Gebiet hinübergetragen, wie Knausts „Gassenhawer Reuter vnd Bergliedlein Christlich moraliter vnnd sittlich verendert“ vom Jahre 1571.

Um den Gesang war es der alten Zeit Ernst. Man wußte, daß, wie es Calvisius so klar ausdrückt, „eine liebliche schöne Melodey oder auch die Harmoney, wann die Lieder mit menschlicher stimm gesungen oder auff Instrumenten gespielt werden, die Gemüter der Menschen viel mehr und krefftiger bewegen und zur andacht erwecken, als wenn die Worte nur blos geredet und gehöret werden, daß nichts leichter eingehe auch bey den Kindern, als was man ihnen mit Gesang beybringet“. Darum wird die ganze christliche Lehre, Altes und Neues Testament, Katechismus und Gebet in Verse gefaßt und mit Melodien versehen. Es braucht hier nur auf die Tätigkeit von Nicolaus Hermann für seine Kleinen in Joachimsthal hingewiesen zu werden.

Die Schule sollte den Choralgesang in der Kirche gewährleisten. Treu hat sie diese Aufgabe durch Jahrhunderte erfüllt. Reich bemessen war der Gesangunterricht, um der kirchenmusikalischen Aufgaben Herr werden zu können. Das Zu-Chore-gehen wurde zur lieben Gewohnheit, die auch von den Erwachsenen nach der Schulzeit noch gern beibehalten wurde. Collegia musica, Adjuvanten- und Adstantenchöre stützten den Schülerchor.

Nicht immer war es der Gemeinde leicht, mit den Schülern gleichen Schritt zu halten. Ja im Reformationsjahrhundert drohte, wie bereits bemerkt, die von Luther der Gemeinde zuerteilte Rolle der intensiven Tätigkeit des Kunstchors der Schüler zu erliegen. Ihre mehrstimmigen Choralsätze mit der führenden

Stimme im Tenor hinderten die Gemeinde an dem klaren Erkennen der Choralmelodie, die sie nicht ohne weiteres aufgreifen und mitsingen konnten. Sie waren also zum Schweigen verurteilt, die Absicht Luthers war durchkreuzt. Aber einsichtige Männer erkannten bald den Schaden und trachteten danach, ihn abzustellen, voran der Stuttgarter Hofprediger Lucas Osiander, der mit wachsamem Auge die weltliche Praxis verfolgt und erkannt hatte, daß auf dem Boden des mehrstimmigen weltlichen Liedes die Oberstimme die Führung anstrebte. Sofort zog er die Folgerung daraus und legte die Choralmelodie in die Oberstimme. Seine „Fünfftzig Geistliche Lieder vnd Psalmen“ erschienen 1586 in Nürnberg. Darin rechtfertigt er mit klaren Worten sein Verfahren:

„Ich weiß wohl, daß die Komponisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wenn man aber das thut, so ist der Choral vnter andern Stimmen vnkenntlich: Dann der gemein Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist; vnd kan nicht mitsingen. Darumb hab ich den Choral inn den Discant genommen, damit er ja kenntlich vnd ein jeder Leye mitsingen könne.“

War das Walthersche Werk, das übrigens großen Anklang fand und 1525 1537, 1544 und 1551 neu aufgelegt wurde, ein ausgesprochenes Chorgesangbuch, dessen Tenormelodien aber auch als eine ungetrübte Quelle für die Choralweisen angesprochen werden können, — gleich gerichtet waren Jo. Kugelmanns „Concentus novi“ von 1540 und Georg Rhaus „Gesenge für die gemeynen Schulen“ von 1544 —, so müssen wir in Osianders „50 geistlichen Liedern“ ein Gemeindechoralbuch erblicken.

Osianders Anregung fiel auf fruchtbarsten Boden. Alle Gemeinden, voran Regensburg, verlangten nach dem mehrstimmigen Choralgesang, bei dem das Volk mitsingen könne. In Leipzig kam 1597 das mehrstimmige Gesangbuch von Seth Calvisius heraus, für Königsberg schuf Jo. Eccard 1597 und 1598 seine bedeutsamen Choralwerke, in Frankfurt a. O. trat 1601 Bartholommäus Gese mit einer ähnlichen Sammlung hervor. Auf Hamburger Boden stellten 1604 die Organisten der vier Kaspelkirchen eine bedeutsame Choralarbeit heraus. Melchior Vulpius folgte im gleichen Jahre mit einem Werke für Weimar, 1607 und 1608 Erythraeus und Hans Leo Hasler mit solchen für Nürnberg. In Straßburg setzte schon 1606 Thomas Walliser den gleichen Gedanken durch, und auch Cassel erhielt 1612 von seinem musikbegeisterten Fürsten Moritz sowohl für Lutheraner als auch für Reformierte entsprechend aufgebaute Sammlungen, die als Gemeindegesangbücher Verwendung fanden.

An Hand dieser Werke wandelt sich die kirchliche Praxis; die Orgel übernimmt die Rolle des mehrstimmigen Chores und setzt sich im Verlaufe eines halben Jahrhunderts vielerorts als Begleiterin des Gemeindegesanges durch. Straßburg und Hamburg scheinen hierin vorausgegangen zu sein. Wallisers Vorrede zur „Ecclesiodia“ von 1614 gibt reiche praktische Aufschlüsse, und auch die Vorrede des Gesangbuches der vier Kaspelkirchen von Hamburg spricht schon eine deutliche Sprache.

Unter dem Einflusse des solistischen Stils, der von Italien her in Deutschland eindrang und in unsern großen kirchlichen Meistern Heinrich Schütz, Johann Hermann Schein und Michael Prätorius energische Förderer fand, nahm das Gesangbuch sehr bald ein neues Gesicht an. Zeigte es z. B. bei Calvisius

nach Art des alten Chorbuchs auf einander gegenüberliegenden Seiten angeordnet alle Stimmen eines mehrstimmigen Satzes, so begnügte es sich nunmehr mit dem Abdruck der Oberstimme und dem daruntergesetzten, für das Instrument (Orgel oder Cembalo) bestimmten bezifferten Baß, der Träger der Harmonie war. Für Kirche und Haus war damit allerdings eine bequeme Form des Choralgesanges gefunden worden.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts war überreich an kirchlichen Choralwerken, die zweite zeigte bereits wieder ein Nachlassen, wenigstens was den Gemeindegesang anbetrifft. Der Chorgesang brachte ja reiche Blüten hervor und zeitigte neue Formen, wie die geistliche Arie, die zur Bereicherung des Choralgesanges geeignet war. Mochte es aber die Monodie, der Sologesang sein, der den Gemeindegesang einengte, oder mochte der Dreißigjährige Krieg dem religiösen Leben zu klaffende Wunden geschlagen haben, der Choralgesang der Gemeinde fing langsam zu stagnieren an, obwohl gerade jetzt so prächtige Choralwerke wie Johann Crügers „Praxis pietatis melica“ mit Paul Gerhards Liedern erschienen, die von 1640 bis weit in das 18. Jahrhundert hinein Auflage über Auflage erlebte, und obwohl so dickleibige Gesangbücher wie das Dreßdener von 1694 herauskamen. Überall blüht eine geistliche Liedmusik auf. In Wedel an der Elbe schafft der Rüstige, der die Musiker von Nord und Süd an seine Verse fesselt, ein Feuergeist, dem manch kräftiges Lied, wie „O Ewigkeit, du Donnerwort“, gelingt, der aber auch viel Ungenießbares herausstellt. Opitz, der Königsberger Simon Dach, Armschwanger, Müller, Stöcken, Sigmund von Birken singen in Nord und Süd, dichtende Musiker wie Schein, Dedekind, Ahle, Albert, Weber schaffen manch ansprechendes Lied. Aber die Gesangbücher haben wenig bleibenden Gewinn davon. Die geistige Einstellung spielt sicher beim Verfall eine große Rolle. Der an Liedern überreiche, aber an wirklichen Kirchengesängen arme Pietismus bahnt sich an. Ganz bezeichnend bemerkt Freylinghausen in der Vorrede zum ersten Teil seines Gesangbuches:

„Der unbußfertige und fleischliche Mensch mag gar nicht also singen, daß es Gott gefalle, so lange er von der Ungerechtigkeit nicht begehret abzutreten, sondern die Finsterniß mehr liebet als das Licht. Wobey mancher auf die Gedanken kommen möchte, daß bey solcher Bewandtniß es rathsamer seyn möchte (weil doch dergleichen Leute leider den grösten Hauffen ausmachen) den Gebrauch Christlicher Gesänge, bevorab in öffentlichen Versammlungen, gantz und gar abzuschaffen und es bey der blossen Predigt des göttlichen Worts bewenden zu lassen.“

Aber im Hinblick auf den heilsamen Einfluß des Liedes auf den Sünder rät Freylinghausen von der Verwerfung des Gesanges ab. Daß es dem 18. Jahrhundert mit seinen umfassenden Kantatenaufführungen nicht mehr sehr ernst mit dem kirchlichen Volkgesange war, sieht man an der Beschaffenheit der Gesangbücher. Zwar sind noch in manchen Fällen Melodien nach damaliger Praxis mit hinzugefügtem beziffertem Basse gegeben, sehr häufig sind sie aber so undeutlich und schlecht gedruckt, daß sie gar nicht recht entziffert werden können, also als Unterlagen des kirchlichen Gesanges kaum gedient zu haben vermögen. Scheinbar nur gewohnheitsmäßig wird die Musik mitgeteilt, ohne noch recht einen praktischen Zweck zu erfüllen. Kantatengesangbücher kommen dagegen auf, die die Texte nach dem Kirchenjahre geordnet darbieten. Das Gesang-

buch sinkt mehr und mehr zum Textbuch herab. Gesangbücher, die gänzlich auf die Melodienwiedergabe verzichten, sind vereinzelt schon früher anzutreffen gewesen, jetzt aber werden sie zur Regel. Der Gesang tritt merklich zurück. Er war es aber gerade, der in der Lutherzeit so zündend auf die Gemüter gewirkt hat, und mit Recht konnte der Jesuit Adam Kontzen behaupten, daß mehr wie die Lutherischen Predigten seine Gesänge der päpstlichen Kirche geschadet hätten. Griffen doch auch die Römischen die Lutherischen Gesänge auf. So berichtet z. B. Nicolaus Selneccer in seinen „Christlichen Psalmen" von 1587:

„Daß in Wolfenbüttel, das noch päpstlich, in der Hofkapelle etliche haben angefangen zu singen: Es wolle uns Gott gnädig sein, item Ein feste Burg ist unser Gott, Mensch wiltu leben seliglich, Wir glauben all, Vater vnser im Himmelreich etc. Darüber ist ein papistisch Pfaff böse geworden vnd hat sie beim Fürsten verklagt. Obgleich der Herzog Heinrich der lutherischen Sache feindlich, hat er doch, als ihm auf seinen Befehl der Pfaffe die Texte sagte Es wöll uns Gott genedig sein, gemeint: Ei, soll uns denn der Teufel gnädig sein? Was soll uns sonst gnädig sein, denn Gott allein? Also ist der Pfaff mit schanden bestanden vnnd abgewiesen vnnd sind die Geistlichen Christlichen Lieder D. Luthers fortgesungen worden vnd haben den Platz behalten."

Tatsächlich war der Anreiz zum Singen auch unter den Katholiken so groß, daß ihm schließlich nachgegeben werden mußte. Katholische deutsche Gesangbücher entstanden, unter denen nur das Vehesche von 1537, das Leisentrittsche von 1567 und das große Cornersche vom Jahre 1625 als die bedeutendsten herausgehoben seien. Ein Vergleich von Vehe und Erfurt 1524 zeigt eine ganze Reihe interessanter Parallelen.

Überprüfen wir die Gesangbücher der Reformationszeit, so fällt es sofort auf, daß bis auf wenige Fälle die Melodien beigegeben oder durch Hinweise kenntlich gemacht worden sind. Die Noten waren eben selbst für den Unkundigen ein prächtiges Mittel, über das Auf und Nieder der melodischen Bewegung orientiert zu werden. Das wußte die Lutherzeit und zog in umfassendem Maße das Notenbild heran. Bis auf geringe Ausnahmen stehen wir wirklichen Gesangbüchern gegenüber. Das schließt keineswegs aus, daß sie auch als stille Erbauungsbücher Verwendung fanden. Waren doch alle Glaubenssätze in die Liedform geprägt worden, und hatten sich im Laufe der Entwicklung eine ganze Reihe Lieder eingeschlichen, die besser zu lesen waren.

Lieb und wert wurde das Buch den Besitzern durch die Ausstattung. Das Handwerkertum war damals so künstlerisch durchgebildet, daß schon ungewollt jedes seiner Erzeugnisse ein harmonisches Gepräge erhielt. Um so mehr aber wurde das Künstlerische betont, als Luther selbst für die künstlerische Ausgestaltung der Gesangbücher eintrat. Wer kennt nicht jene seine letzte große Gesangbuchvorrede, die das schönste Gesangbuch, das mit Randleisten und Holzschnitten zu den Gebeten gezierte Valentin Babsts von 1545 schmückt:

„Darumb thun die Drucker sehr wol daran, das sie gute lieder vleissig drucken vnd mit allerley zierde den leuten angeneme machen, damit sie zu solcher freude des glaubens gereitzt werden vnd gerne singen."

Diese auf die künstlerische Druckausstattung zielende Mahnung Luthers fand im 16. Jahrhundert weithin Widerhall, und auch auf katholischer Seite beherzigte sie Leisentritt bei Abfassung seines Gesangbuchs, das äußerlich dem Babsts gleicht. Um so trauriger gestaltete sich das Äußere im 17. bis 19. Jahrhundert.

Die Massenhaftigkeit des Liedmaterials suchte anfangs für die mangelnde Anmut schadlos zu halten. Die Verwendung der Melodien ging zurück, die Typenwahl wurde nachlässig gehandhabt, das Papier wurde qualitativ immer schlechter. Der Schmuck blieb schließlich nur auf den Titel beschränkt, der bald eine Städteansicht oder ein Herrscherbild zeigte, bis das beginnende 19. Jahrhundert auch diesen letzten Rest ästhetischer Forderung fallen ließ.

Innerlich wie äußerlich arm und kahl stand nun das Gesangbuch da. Innerlich arm, denn die alten Kernlieder hatten bald vom Gesichtspunkte der Sprache, bald vom Gesichtspunkte des Inhalts an Kredit verloren und Veränderungen über sich ergehen lassen müssen. Wertvolles altes Reformationsgut war ganz verdrängt worden. Aber was noch viel schlimmer war: die Gemeinde hatte in der Zeit des Rationalismus den Zusammenhang mit ihrem Gesangbuch ganz verloren. Nur wenige Lieder lagen noch im Bereiche ihres Könnens. Die Schule als Helferin bei den kirchenmusikalischen Aufgaben versagte immer mehr, die Kenntnis der Choräle ging immer weiter zurück, ganz besonders an den gelehrten Schulen.

Endlich aber wurde die evangelische Geistlichkeit wieder wach. So steht das ganze 19. Jahrhundert seit Raumer und Bunsen unter dem Zeichen der Reform. Der Inhalt der Choräle wird revidiert, eine Neuordnung vorgenommen, der Schatz der Melodien zu reinigen und zu erweitern gesucht. Die auf Vorposten stehenden Straßburger Theologen waren besonders rege und haben 1902 jenes herrliche Gesangbuch herausgebracht, das als Ganzes eine Leistung ersten Ranges ist. Alles ist liebevoll bis ins kleinste erwogen. Noten- und Buchstabentypen, Bildtitel, Initialen, alles zeugt von erlesenem Geschmack. Der Beweis war erbracht, daß für wenige Pfennige ein Bändchen hergestellt werden konnte, das dem Besitzer Freude bereitet und ihn zum Gebrauche anreizt. Bremen, Braunschweig, Sachsen, Schlesien, Hannover, Ostpreußen, alle in Nord und Süd suchten nun auf eigene Weise dem Bande, der nächst der Bibel dem Volke am meisten ans Herz gewachsen, ihm in Freud und Leid ein Freund ist, ein schmuckes, seines Inhalts würdiges Aussehen zu geben. Bedeutsames ist hingestellt worden, um in der Zukunft noch Bedeutsameres zu wecken.

Kirchengesang ist Volksgesang, Kirchenlied Volkslied. Wer sich einmal mit der geschichtlichen Entwickelung der Melodien abgegeben hat, der weiß, wie sich das Volk seine Melodien mundgerecht macht, sie sich zurechtsingt. Sind nun diese Fassungen für die Kirche anzuerkennen? Vom Gesichtspunkte der Volksliedforschung ohne Frage. In allen Landesteilen wird das Liedgut des Volkes fürsorglich aufgezeichnet und jeder Variante heimatliche Berechtigung zuerkannt und liebevolle Pflege zuteil. Weshalb sollte das Kirchenlied andere Behandlung finden? Es darf aber nicht übersehen werden, daß eine Lesart eines Volksliedes häufig nur an eine Person gebunden ist; ein einzelner hat sich eine Fassung zurechtgesungen und als einzelner das Recht dazu, die Weise nach seinem Empfinden zum Ausdruck zu bringen. Der Choral wird aber im Gotteshause zum Träger des Empfindens einer ganzen Gemeinde, muß sich also an bestimmte Linien halten. Wenn ein Christ aus den Grenzen seines Sprengels heraustritt, so will er sich auch in andern Gemeinden heimisch fühlen und die ihm vertrauten Lieder singen können. Die Gesangbücher einzelner Städte, wie

sie sich namentlich im 18. Jahrhundert herausgebildet hatten, mußten daher notgedrungen den Provinzialgesangbüchern weichen. Und auch zwischen ihnen muß die Barre fallen. Auch sie müssen wenigstens in dem Hauptstamm der Lieder nach Wort und Ton auf die gleiche Lesart abgestimmt sein. Der liturgische Gesang der katholischen Kirche kann hierbei durchaus als Vorbild dienen. Seine einheitliche Gestaltung bewirkt es, daß sich der katholische Christ heimisch fühlt, wo auch immer in aller Welt er seine gottesdienstliche Andacht verrichtet. Der evangelische Christ fühlt sich manchmal schon in der Nachbargemeinde unsicher und fremd. Eine Gesangbuchreform muß für Text und Melodie der Lieder eine einförmige Gestalt gewinnen. Und liegt erst einmal der melodische wie textliche Verlauf der Choräle fest, so wird auch die rhythmische Frage leichter zu entscheiden sein. Ganz ohne Reibungen wird es allerdings kaum abgehen. Auch auf dem Boden des katholischen Kirchengesanges ist die rhythmische Frage keineswegs geklärt. Mensur, Hebigkeitsprinzip und Pfundnotensystem stehen einander gegenüber; der Einfluß des Sprachakzents auf den musikalischen wird nicht verkannt. Die allgemeine Praxis hat sich aber doch auf den etwa gleichen Vortrag aller Töne eingestellt, wobei die Beeinflussung durch den Wortakzent zugestanden wird.

Auf evangelischem Boden gibt es Radikale wie den verstorbenen Danziger Fuchs, der am liebsten alle Melodien in bestimmte Rhythmen zwingen wollte. Und doch weiß der Historiker, daß die einen Weisen, wie „O Welt, ich muß dich lassen“, als rhythmisch vielgestaltige in die Kirche gekommen sind, während andere, wie „Ach Gott vom Himmel sieh darein“, von Anfang an im Gleichmaß der Töne verliefen. Hieße es letzteren nicht Gewalt antun, wenn man ihnen einen andern Rhythmus aufzwingen wollte? Die Frage nach der rhythmischen Gestaltung findet nicht ihre Beantwortung durch die Entscheidung für eins der beiden Prinzipien, sondern durch die verständnisvolle Beobachtung der Geschichte der Melodien. Auch hier könnte nicht ohne Grund der Standpunkt eingenommen werden, die jetzige Fassung der Melodien als den vorläufigen Schlußprozeß der Entwickelung, die vorliegende Melodieform als diejenige anzusehen, die sich der Volksmund zurechtgesungen hat. Dabei würde aber ganz vergessen werden, daß die Zeit des Pietismus mit ihren süßlichen Liedern und die Zeit der Aufklärung mit ihrer Kunstfeindlichkeit einen Niedergang des kirchlichen Gesanges bedeuten, daß hier also keine gesunde Entwicklung vorliegt. Und wenn der Zügel am Boden schleift, so sucht man ihn wieder in die Hand zu bekommen.

Viel ist für das evangelische Gesangbuch geschehen, aber mancherlei gibt es noch zu tun. Keine Reformen von heute auf morgen, sondern ein ruhiges und besonnenes Weiterarbeiten, ein friedliches und gemeinsames Zusammenwirken aller dazu Berufenen im Interesse der ganzen Kirche. Je größeren inneren und äußeren Wert das Gesangbuch erhält, um so mehr wird es der Gemeinde ans Herz wachsen und um so stärker wird es sich auswirken. Mit der Liebe zum Buche wird auch die brüchig gewordene Choralkenntnis wachsen. Hierbei muß die Schule wieder helfen. Der alte lutherische Gedanke, „durch die Schule für die Kirche“ muß wieder Bedeutung gewinnen.

Über die Eigentümlichkeit der deutschen Musikbegabung

Von

Hans Joachim Moser

Geschätzte Beurteiler haben gelegentlich geäußert, das Eröffnungskapitel meiner „Geschichte der deutschen Musik“, „Ursprung, Auffassung und Eigenart der deutschen Tonkunst“, bleibe wesentlich bei negativen Merkmalen für das Deutschtümliche an unserer Musik stehen. Ich erkenne diesen Einwand in gewissem Umfang als berechtigt an und will im Folgenden versuchen, auch die positiven Besonderheiten soweit als mir möglich schärfer herauszuarbeiten, was freilich sehr schwierig ist. Denn wie ich schon an jenem Ort ausgeführt, dürfte es erstlich gerade dem Deutschen nicht leicht fallen, zu seiner eigenen musikalischen Muttersprache den erforderlichen Abstand zu gewinnen, um ihre Besonderheiten so klar wie diejenigen fremder Tonidiome herauszuspüren; dann stellt innerhalb der musikalischen Romantik als dem Hauptzeitalter musikalischer Volkssprachen das Deutsche eine Art von neutralem Ausgangspunkt dar, gegen den erst vielfach das musikalische „Russisch“, „Skandinavisch“, „Schottisch“, „Ungarisch“ usw. bewußt künstlerisch abgesetzt worden ist. Und endlich scheinen wir Deutschen, im Mittelgebiet Europas heimisch und von den Nachbarn auf allen Seiten stark beeinflußt, überhaupt nicht derart extreme Eigentümlichkeiten ausgebildet zu haben wie in ihrer Abseitigkeit lange gesondert entwickelte Randvölker. Immerhin empfinden wir und die Anderen doch in gar mancher Beziehung ein „gewisses Etwas“ als ausgesprochen deutsch, und es lohnt den Versuch, dieses Unwägbare schärfer ins Auge zu fassen. Nicht nur für die genauere Kenntnis unserer Eigenart, sondern auch für die unserer wichtigsten Mitbewerber müßte dabei einiger Gewinn herausspringen, und schließlich käme das Problem musikalischer National- oder Weltsprachen damit überhaupt erneut zur Erörterung.

Um nicht in die Gefahr zu kommen, daß Dinge als deutsche Besonderheiten beansprucht werden, die ebensogut auch anderen Nationen zuerkannt werden dürften, sei die Methode einer gewissermaßen bloß innerdeutschen Untersuchung beiseitegelassen. Bessere Ergebnisse verspricht der Vergleich unserer Musik mit derjenigen anderer Völker, am besten unserer zwei größten Wettbewerber in musicis: Frankreich und Italien. Die Auseinandersetzung mit Musiknationen, die lange in deutscher Abhängigkeit gestanden haben (wie z. B. England) ergäbe

keine reinlichen Tatbestände, und die Gegenüberstellung etwa mit überseeischen Musikkulturen würde noch nicht unsere deutschen, sondern nur gemeineuropäische Kennzeichen diesseits zu Tage fördern. Doch bleiben auch so noch einige leicht sich ergebende Fehlerquellen zu erörtern.

Absichtlich frage ich nicht so sehr nach den Eigentümlichkeiten der deutschen Musik, sondern vielmehr nach denen der deutschen Musikbegabung. Das tönende Ergebnis ist in vielfacher Hinsicht eine Folge geschichtlicher Zufälligkeiten, immer wieder beeinflußt, abgebogen, verändert durch historische Ereignisse, wechselnde Zeitstile, während wir doch gerade das von den Epochen Unangefochtene, das unabänderliche, gleichbleibende Fundament suchen — statt der empirischen die apriorischen Tatsachen. Sehr wohl weiß ich, daß auch künstlerische Anlagen in gewissem Maße dem Wandel der Zeiten unterliegen, aber sie sind doch vor äußeren Einflüssen soviel mehr geschützt wie Wurzeln im Erdreich gegenüber Zweigen, Blättern und Blüten. Man muß also versuchen, die allgemeine Musikbegabung von der einzelnen Musikäußerung in ähnlicher Weise zu trennen wie die Denkveranlagung vom jeweils Gedachten, wie Charakter von Tat, wenngleich erstere meist nur von der Summe ihrer kleinen Auswirkungen her werden erschlossen werden können. Aber eben auf die wirkliche Summe, nicht auf zufällige oder willkürliche Ausschnitte kommt es an, und damit tritt die zweite methodische Schwierigkeit hervor: man muß versuchen, die Gesamtheiten der in Betracht gezogenen künstlerischen Nationalentwicklungen zu überschauen, statt ein leicht irreführendes ‚pars pro toto' einzusetzen. Wer z. B. als Inbegriff italienischer Musikeigenart nur den Operntyp des Metastasio betrachten wollte, käme leicht dazu, beschränkte Barockeigentümlichkeiten für Dauerattribute, französische Einflüsse für autochthones Italienertum, besondere Opernbedürfnisse für gesamtkünstlerische Angelegenheiten anzusprechen und demgemäß falsche oder doch schiefe Urteile zu fällen. Es ist eben hier ein anderer Schnitt als der nach Zeitstilen, Gattungs- und Werkstilen oder gar Persönlichkeitsstilen am Platze: es geht um künstlerische Nationalstile, und diese brauchen sozusagen makrokosmische Betrachtungs- und Untersuchungsweise. Freilich: das vermeintlich klarste Untersuchungsmaterial, nämlich das der einzelnen Frühzeiten, verliert gerade mit dem wachsenden Zeitabstand an Verläßlichkeit und zweifelsfreier Ausdeutbarkeit, und Völker zeigen oft in ihrer Jugend — wie das Individuum im Kindheitsalter — so geringe Ausprägung der kennzeichnenden Gesichtszüge, daß man wohl oder übel eben doch vielfach von höheren Reifezuständen aus wird rückschließen müssen; nur Vorsicht ist dann geboten.

Eine gewisse Skepsis ist gegen den Begriff „Nationalstil" überhaupt am Platze, wenn man sich klar macht, wie nur bedingt möglich und berechtigt in Kunstdingen der Begriff „Nation" ist. Sehr erheblich unterscheidet sich nach Temperament, Sprachmelodik und sonstigen, gerade musikverwandten Beziehungen der Piemontese vom Neapolitaner, der Venezianer vom Calabresen, der Lombarde vom Sizilianer; oder der Holsteiner vom Tiroler, der Ostpreuße vom Hessen, der Oberschlesier vom Elsässer; der Provenzale vom Wallonen, der Lothringer vom Bretonen, der Gascogner vom französierten Flamen. Was wir unter „Volk" zusammenfassen, ist häufig eine grobe Vereinfachung, ein nur politisch-staat-

liches Gedankengebilde, ein recht fragwürdiges Sammel- und Mittelwertwort für vielerlei gegensätzliche Unterteile.

Wenn man die drei großen Sprachgebiete Deutschland, Frankreich, Italien miteinander tonkünstlerisch vergleicht, so ergeben sich obendrein in manchem Belang nicht einfach gleichlaufende Aufstellungen, säuberliche Gegensätze, die sich wechselseitig ausschließen oder zu einer glatten Vollständigkeit untereinander ergänzen, sondern ein ziemlich regelloses Bild just durch gewisse Gemeinsamkeiten Zweier gegen Einen. So erklären sich Gleichheiten zwischen Frankreich und Deutschland gegenüber Italien vermutlich aus dem mehr klimatischen Gegensatz nördlich-südlich, solche zwischen Frankreich und Italien gegen Deutschland aus der mehr sprachlichen von Romanen und Germanen, solche zwischen Deutschland und Italien gegen Frankreich aus Rassegründen, weil Graecoitaliker und Germanen sich in manchem Betracht anscheinend näher stehen als den Kelten, die gerade da vermutlich an der Ausprägung französischen und englischen Wesens einen entscheidenden Anteil zeigen.

Und wenn wir nachstehend Unterschiede festzulegen versuchen, so sei ein- für allemal betont, daß nie die Hervorhebung der einen Eigenschaft ihr Vorkommen auf der Gegenseite leugnen soll, sondern daß es sich immer nur um die Betonung stärker oder geringer überwiegender Mischungsanteile handeln kann. Sagen wir z. B., der Deutsche ist Harmoniker, der Franzose Rhythmiker, dann soll das nur eine Abkürzung dafür sein, daß die gedachte „chemische Analyse" beim Deutschen den Anteil der Harmonik etwa mit 60%, der Rhythmik nur mit 40% (schematisiert!) und beim Franzosen etwa umgekehrt betrage.

Fragen wir nach der musikalischen Hauptanlage der drei Konkurrenten, so ergibt sich gleich solch eine ungleiche Gruppierung: bei Italien mehr Vokalität, bei Deutschland und Frankreich mehr Instrumentalität. Es soll damit nicht behauptet werden, daß Deutschland und Frankreich nicht genug gute Sänger besäßen, oder daß in Italien die Instrumentalisten fehlten: im Gegenteil wäre heute leicht statistisch zu erhärten, daß das deutsche Sprachgebiet mit seinen rund siebzig ständigen Opernensembles weit mehr leistungsfähige Darsteller beschäftigt als Italien mit seinen wenigen, meist nur auf ein paar Werke hin knapp besetzten Saison-Stagiones: auch brauchten die Klagen eines Rousseau oder Burney usw. über geringe Gesangskultur in Frankreich durchaus nicht dauernde Gültigkeit zu beanspruchen. Daß aber Italien seit Jahrhunderten das „geborene" Belcanto-Land sei, wird wohl kaum abgestritten werden können — ebensowenig, daß in der Vokalmusik unserer verschiedensten Meister, eines Bach wie eines Beethoven, eines Weber und Schumann wie eines Reger und R. Strauß immer wieder der Instrumentalismus durchblickt — und ganz ähnlich bei unsern westlichen Nachbarn, deren Sprache nach ihrem eignen Zeugnis überhaupt erst der Deutsche Gluck wirklich singbar behandelt hat. R. Wagner sagt einmal geradezu (Über deutsches Musikwesen), obgleich nicht mit der richtigen Begründung: „Vielleicht auch der Mangel an schöner Stimmbildung verweist den Deutschen auf die Instrumentalmusik." Gewiß ist unser (Rutz-Sievers'scher) Äußerungstyp nicht eben gesanglich der vorteilhafteste und absolut schönste, was alle Zeugen seit Julianus Apostata, Venantius Fortunatus, Johannes Diaconus und dem arabischen Reisenden Tartusi

mit drastischen Urteilen bestätigen. Aber gerade die deutschen Stämme mit ungünstigster Artikulationsbasis wie Westfalen und Schweizer (der Letzteren Dialekt nennt v. Greierz „knochig und knorplig, sehnig und zäh", was A. Heusler aufs Altgermanische überhaupt ausdehnt), zeigen besondere Singlust. Ich glaube, etwas viel Allgemeineres drängt die nordalpinen Völker zur textlosen Musik: der seelische Hang zum Unaussprechlichen, Fantastischen, Unbegrifflichen, Unendlichen, Körperlosen, Jenseitigen, eben zu dem, was Jean Paul wie O. Spengler als Gegensatz zur Plastik, Allgemeinverständlichkeit und Nähe der Mittelmeermenschheit setzen. Es fällt auf, daß schon das vorchristliche Germanien reine Instrumentalmusik kannte, die nicht zum Tanze zu dienen brauchte — den „saitleich" der Harfner, und auch das Wort „liod" begegnet für textlose Musik.

Wie wirkt sich nun die mehr gesangliche oder mehr klangwerkzeugliche Anlage bei den drei Musiknationen aus? Gesang will zum Melos, zur alleinherrschenden Melodie, Gesang als unmittelbarste Körperäußerung strebt zu Sinnlichkeit, und die auf Einfachheit und Klarheit zielende Denkform des „klassisch-antikischen" Menschen zeitigt also als musikalische Hauptanlage des Italieners, was seine Tonmeister immer wieder praktisch bestätigen, „sinnlich monodisches Melos." Die überwiegende Instrumentalität dagegen findet beim Deutschen und beim Franzosen verschiedenartige Anwendung: bei uns wirkt sie sich besonders nach der Seite einer „polyphon vertieften Harmonik" aus, bei jenem zeigt sie sich als „geistvoll paradoxe Rhythmik". Daß wir die größten Erforscher und Entdecker harmonischer Möglichkeiten sind, dürfte trotz Monteverdi die deutsche Musikgeschichte von Schütz bis zu Wagner, von Bach bis zu Reger, dürfte unsere „Romantik aller Jahrhunderte" schlagend beweisen — aber es ist keine monodisch regierte, generalbassierend einfache Akkordik, sondern ein immer wieder durch Kontrapunktik kompliziertes, breites Strömen von Funktionsverläufen; ob es sich um das Eindringen von Frottola und Villanella oder Aria und Canzona handelt — immer wehrt sich der Deutsche, wenn ihm diese Formen von Süden zukommen, gegen ihr gefälliges Außenflächenleben, er versucht die Continuobezifferung zur polyphonen Intavolierung zu komplizieren, er bepackt die Harmonieflächen — wo er kann — mit selbständig bedeutsamen Mittelstimmen. Nicht umsonst steigt die deutsche Musik gerade im Treffpunkt von altem Kontrapunkt und junger Harmonik zu Höchstgipfeln: bei Bach und Händel sowie in der fugenreichen Spätzeit Beethovens.

Frankreich aber legt sich vor allem auf das dritte Musikelement, den Rhythmus, dem bereits im Mittelalter seine Sprache den prickelnd-widersinnigen Tanzschwung gibt: in jenen Antijamben ʊ́ — ʊ́ — ʊ́ — ʊ́ (Phélīpé jē tě dēmánds —) des zweiten Modus etwa steckt der Kern jener spöttisch-gewichtlosen Orchestik, wie sie seit Attaignants Tabulaturen und dem Ballet de la reine des Beaujoieux über Lullis Suiten und Couperins Klaviertänze bis in unsere Zeit hinein das Eigengepräge der französischen Musiksprache unmittelbar bemerklich machen, während Deutschlands Rhythmik bei aller feinen Auswiegung doch stets auf geradezu naiv einfache Grundlagen zurückgeht, auf sozusagen „treuherzige", „gemütliche", „bäurische" Schemata.

Drei verschiedene Hauptziele erwachsen aus diesen getrennten völkischen Musik-

begabungen. Italiens „sinnlich melodisches Melos“ drängt zu „plastischer Gestaltung der Form“, Deutschlands „polyphon vertiefte Harmonik“ strebt zu „linearer Gestaltung des Inhalts“, Frankreichs „geistvoll paradoxe Rhythmik“ zu „malerischer Gestaltung der Form aus dem Inhalt“. Das verlangt einige Erläuterung. „Gestaltung“ ist allen dreien gemeinsames Ziel, selbstverständlicher Ausdrucksdrang jedes Kunstwollens. Daß dabei der Welsche — Italiener sogut wie Franzose — für den schönen Rahmen, die harmonische Form größere Begabung besitzt als der Deutsche, dürfte überzeugend sein — das ist ja doch der Sinn aller deutschen Italienfahrten von Albrecht Dürer und H. L. Haßler an bis in die Tage O. Nicolai's und Max Klingers: die Sehnsucht nach dem Geheimnis der proportiones, nach der Schlichtung, Lösung, Bändigung, die uns als Volk ursprünglich so fern liegt. Uns Deutschen ist aber die Form nicht, wie es leicht beim Italiener kommen kann oder wenigstens uns so erscheint, Selbstzweck, ein „Wie“, über dem das „Was“ schier verloren zu gehen droht; sondern uns ist der gedankliche Inhalt derart Mittelpunkt alles künstlerischen Interesses, daß wir gern Formschwächen, Sprünge und Klüfte, ja Widerborstigkeiten um ihretwillen in Kauf nehmen — man stelle nur Mendelssohns Wohlredenheit neben Bruckners erhabene Mühsal, den späten neben den mittleren Reger, um unserer Stellung und Bewertungsgrundsätze schlagend inne zu werden. Ein vollendet müheloses „Aufgehen“ der Form erweckt manchmal geradezu (man denke an R. Strauß) beim Deutschen eine Art von argwöhnischem Mißbehagen gegen das vermeintlich „allzusehr Gekonnte“. Es zeigt sich damit auch die merkwürdige Erscheinung begründet, daß der Deutsche eigentlich nie eine musikalische Form völlig neu erfunden, wohl aber oft die überkommenen Gehäuse erst mit Ewigkeitswerten erfüllt hat, und ebenso unsere lebhafte Anteilnahme, wenn wir bewußter Umformung eines überkommenen Rahmens begegnen. Frankreich dagegen sucht auch die Form und schafft sie, aber nicht eine immerwiederkehrende, sondern eine aus dem Inhalt jeweils neu entwickelte: so erfindet es das Melodram oder wird zur Heimat der Programm-Musik und der Sinfonischen Dichtung (Berlioz-Liszt).

Drei Hilfsbegriffe von den bildenden Künsten her runden das Bild: Italien arbeitet mehr plastisch, Deutschland mehr linear, Frankreich mehr malerisch. Das monodische Melos des Italieners oder überhaupt seine homophone Schreibart geht auf Rundung, Prallheit, Körperhaftigkeit aus, der Ton quillt, strömt, atmet, dehnt sich, gefällt sich wohlig, lebt sich in die Breite aus. Der Deutsche dagegen (das ist nicht etwa bloß Rationalismus des 18. Jahrhunderts, sondern ewige Anlage bei ihm) begnügt sich unsinnlich, ideologisch mit der bloßen Tonvorstellung, mit dem mehr mathematischen Kraftlinienverlauf. Ein körperloses, dezentralisiertes, partikularistisches Vielerlei überschneidet und durchkreuzt sich in seinen polyphon-funktionellen Tonwerken, eine ewige Gotik häuft selbst das Notenbild (Bach, Schumann, H. Wolf, Reger, Pfitzner, aber auch schon die deutschen Tabulaturen des 15.—16. Jahrh.) durch Wertunterteilungen, Häkchen, Fähnchen, „Stimmigkeit“ zum unübersichtlich Verwickelten; man braucht bloß Bachs neben Händels Musikhandschriften legen, des Thomaskantors häklige Bepacktheit gegen des in Italien Geläuterten durchscheinende Klarheit, um den polaren

Gegensatz zu erfühlen. Von hier aus ergeben sich die verschiedenen Musikästhetiken der Neuzeit als Nationalfragen — die Formalästhetiker hören mehr auf südliche Musikanschauung, die Programmästhetiker mehr auf westliche, und nur eine Musikästhetik, die den „Inhalt" der Musik weder im „bewegten Formenspiel" noch in „literarischer Begrifflichkeit", sondern in seelisch-eigenmusikalischer Erfülltheit erblickt, kann wirklich deutschgeartet heißen. Bemerkenswert dazu das Zeugnis eines namhaften Franzosen (J. Combarieu) im Petersjahrbuch 1895: „Die deutsche Tonkunst hat der französischen erstmals gezeigt, daß die Musik eine Sprache sui generis sei; der Deutsche hat den Franzosen zur absoluten Musik erzogen, ihn gelehrt, „in Musik zu denken", und dieses „in Tönen Denken" ist gleichermaßen ein Werk des deutschen Geistes, durch dessen Schöpfung die Deutschen den menschlichen Geist um ein Organ bereichert haben." Dabei sei aber betont, daß der „Inhalt", auf den deutsche Musik ausgeht, durch den Namen „Dichtung" viel zu körperlich, zu eng, zu literarisch gefaßt wird, als ob die Tonkunst hier nicht um ihrer selbst willen, sondern nur als Darstellungsmittel, als Dolmetsch, Dienerin aufträte. Nein, es gibt im Deutschen gerade spezifisch musikalische Begriffe, die einzig aus der Musik stammen und nur ihr denkbar sind. Hielte man sich das mehr gegenwärtig, so wäre wohl auch der Streit hinfällig um die genauere Artung von Beethovens „Ideen", die beim Komponieren „von überallher" auf ihn einströmten. Und während die deutscheste Musik immer irgendwie ein asketisches Grau in Grau, etwas Unfleischliches, Spinnwebhaftes, die Schwarzweißtechnik des Griffelkünstlers zeigt, erweist sich Frankreich als das Land der „farbigen" Musik, als die Heimat der Tonmalerei (Jannequin), des Instrumentationsraffinements (Berlioz), der leitmotivischen Verdeutlichung (Grétry).

Mit welchen Mitteln, welcher besonderen Darstellungsweise werden diese so verschiedenartigen Ziele jeweils erreicht? Um wieder formelhafte Etiquetten vorauszuschicken: Italien arbeitet mehr synthetisch, Deutschland mehr intuitiv, Frankreich mehr analytisch; Italien betreibt „virtuos dekorativen Scheinbau", Deutschland „bastelnde Wahr-Schau", Frankreich „scharf begriffliche Zergliederung". Die unterschiedliche Stellungnahme zum Problem des Virtuosen bei Italienern und Deutschen wird uns den Unterschied am faßlichsten machen. Für den Italiener ist Kunst selten strenger Lebensernst, Lebenswahrheit, gesteigerte Wirklichkeit, sondern meist nur schöne Fiktion, eine Verabredung aller Interessierten, ein reizvoll-spielerisches „Als ob". Er wird kaum mit Rigoletto alle Höllenqualen durchleben, sondern er bleibt sich vollbewußt, den Sänger d'Andrade in einer „bellissima" Rolle von Verdi zu genießen. Und er will nicht das Phantasieerlebnis selbst, bei dem der Mittler völlig in den Hintergrund tritt, sondern er will gerade die Leistung — aber in der künstlichen Beleuchtung des Scheinhaften: entweder gefällt er sich in dem atemberaubenden Gruseln, daß etwas furchtbar schwer erscheint, von dem er im Innersten weiß, daß es zum entscheidenden Teil doch nur Bluff, trickhaft einfach, großartig aufdekoriertes Nichts ist; oder er berauscht sich an der harmonisch beglückenden Glätte, mit welcher der uomo virtuoso („der heldenhafte Mann") das wirklich Schwierige als reines Kinderspiel erscheinen läßt. Er errichtet einen „virtuosen Scheinbau", der obendrein

seinem Formgefühl durch schönen Faltenwurf, pomphafte Gebärde, edlen Wohlklang Genüge tun muß — nicht umsonst ist „der“ Dekorationsstil schlechthin in Italien beheimatet, das Barock. (Die Behauptung von R. Benz, Die Stunde der deutschen Musik I 131, das Barock sei die eigentliche Verdeutschung der Renaissance, ist doch wohl nicht ernst zu nehmen). Der Deutsche dagegen trägt seit jenen Vorzeittagen, in denen der Gotenherold über die Mimen von Byzanz spottete, eine grimme Verachtung gegen alles Scheinhafte in der Kunst, gegen jede bloße Klopffechterei auf dem Podium zur Schau, er schätzt als „ehrlich“ nur die Mühsal der Arbeit selbst. Nichts so bezeichnend, als daß ein großer französischer Musiker bei der Betrachtung einer Brahmsschen Fuge sogut wie der Spanier Sarasate bei der Beurteilung von Joachims Geigenspiel dasselbe zu spötteln wußten: „Er schwitzt“. Nietzsche hat schon ein wenig recht, wenn er uns als ein Hauptmerkmal den „grämlichen Geist der Schwere“ andichtet, oder wenn Busoni über unsern Begriff der musikalischen „Tiefe“ Glossen macht; aber sie treffen damit auch gerade unser Bestes, jenen heiligen künstlerischen Ernst, der nicht bloß „aime la musique“, sondern durch ein zutiefst ins Wesen eingedrungenes „Musikalischsein“ die Musik (nach dem französischen Spottwort) zu einer „affaire d'état“ erhebt. Wo der Italiener Dekoration gibt, sucht der Deutsche Bedeutsamkeit, wo jener sich an der glänzenden Schale erfreut, ergräbt dieser den Kern, ob er vielleicht auch bitter und verschrumpft sei, eine dämonische Besessenheit zwingt ihn als handwerkerlichen Bastler auf den Werkstattschemel. Im „traulichen“, „gemütlichen“ Schein der Schusterglocke Hans Sachsens und Jakob Böhmes, in gesucht abseitiger Enge und Einsamkeit, hinter verschlossenen Läden sozusagen, treibt er Tiefschau, Wahrschau. Baut der italienische Tonarchitekt Paläste zusammen, und seziert der französische Musikanatom sein Kunstwerk bis in die letzte Faser, so ist das tonkünstlerische Schaffen des Deutschen ganz anderer Art: ihn überfällt ein geheimnisvolles, kindergläubiges, triebhaftes Hellsehen, die Dinge werden vor seinem nachdenklichen Blick durchsichtig, ein dunkler Brunnenschacht erleuchtet sich aus der Tiefe, von innen her, und der deutsche Künstler senkt seinen Eimer in die phosphoreszierende Flut — nicht umsonst heißt im deutschen Altertum der seherhafte Heldensänger „skoph“ — das ist „Schöpfer“; und in dem Namen des Sängergotts Wodan steckt ein urgermanisches „woþa“ („Poesis“), das ebenso in „oðr“ = Lied wie in „vates“ = Seher wiederkehrt, heut aber noch in unserm „Wut, wütend“ spät nachtönt. Benz a. a. O. hätte vollauf recht, die Kraft zu innerer Sichtbarmachung des unsichtbaren Passions- und Oratoriendramas durch die Musik am stärksten bei den Deutschen entwickelt zu finden, wenn er diese Beobachtung nicht zu der irrigen Behauptung übertriebe, solch unkörperliche Weltbühne sei überhaupt Schöpfung des deutschen Geistes. Für den Franzosen widerum gehört die Musik recht eigentlich zu den „Übungen des Witzes und des Verstandes“, ist sie ein geistreiches Gesellschaftsspiel, in dem der Gallier, noch heute „novarum rerum cupidus“, Anregungen der Schwesternkünste, zumal der Literatur nachzuformen versucht. Wo der Deutsche phänomenologisch aufs Ganze zielt, vertieft jener sich geschmäcklerisch ins fesselnde „Détail“, wo der Deutsche reformatorisch umschmilzt, vorsichtig umbildet, stürzt er gern revolutionär Götter von ihren Thro-

nen. In diesen Darstellungsweisen spiegelt sich eine deutliche Alternative; die Italiener sind mehr dem Optimismus, Deutsche und Franzosen der pessimistischen Tragik zugetan, was ein Blick auf die Librettistik ja ziemlich deutlich erhärtet. Oder noch besser: der skeptische Franzose, im Innersten Naturalist, findet bei seiner Daseinsanalyse nur Pessimismus; der Deutsche dagegen — gleichweit von jener Hoffnungslosigkeit wie von dem oft flachen Quietismus der italienischen Oper entfernt, erfühlt gleich der „Reinigung" der Hellenen ein höheres Gleichgewicht zwischen Schuld und Sühne, Unglück und ewigem Walten, Schicksal und Charakter, also die schöne Wollust echter Tragödienlösung; daher das seltsame Irrlichterieren z. B. des Wagnerschen Erlösungsdramas zwischen Optimismus und Pessimismus, Todessehnsucht und Sehnenserfüllung.

Diese Dreiheit nationaler Kunstanschauungen läßt sich auch noch anders ausdrücken und tritt dann besonders in dem wechselnden Verhältnis zum darstellenden Menschen in Erscheinung, was natürlich das Musikdrama so gut wie das gesprochene Schauspiel trifft: der Italiener bevorzugt „traditionelle Typik", der Deutsche „kritischen Individualismus", der Franzose „skeptische Konvention". Betrachten wir erst die Beiworte traditionell, kritisch, skeptisch. Auch hier nimmt der Deutsche, wie wir schon öfters bemerkten, eine Art Mittelstellung ein: läßt der Italiener, über das Fiktive aller Kunst gelassen lächelnd, als Katholik und Erbe einer ungeheuren Kulturüberlieferung, gern einen Traditionalismus herrschen, den nicht nur die Figuren der „commedia del'arte" oder des Metastasio, sondern trotz allem fortgeschrittenen, westlerisch importierten Naturalismus auch noch die Gestalten Verdis spiegeln, so ist der Franzose als überwacher Rationalist Zweifler. Als beweglicher Kelte geborener Freigeist, ja zum Nihilismus neigend, blickt er zu scharf, um sich mit typisierender Verallgemeinerung der menschlichen Erscheinungsformen zufriedenzugeben. Andererseits drängt das romanische Element in ihm zu sozialer Formung und Bindung, er sieht die Menschen als „Gesellschaft", als „Schicht", obwohl seine Skepsis ihm diese als bloß willkürliche Konvention zeigt, als eine große Notlüge des Daseins. Das nähert seine Darstellungsart sehr stark der italienischen mit ihrer fiktiven Grundeinstellung. Zwischen dem Traditionalismus des Italieners (der sich auch in hundert Altertümlichkeiten seines Kunstbetriebs zeigt) und dem Skeptizismus des Franzosen steht der Kritizismus des deutschen Künstlers, der als ewiger Landsmann Luthers und Immanuel Kants mit der Leidenschaft der Sachlichkeit an Dinge und Menschen herantritt und bis über die Grenzen praktischer Klugheit hinaus „Jedem das Seine" gönnen möchte. Ihm ergibt sich jeder Mensch als eine Einmaligkeit, die er als solche bis zu innerlichster Wahrheit (nicht zum nüchternen äußerlichen Naturalismus des modernen Franzosen) herauszubosseln trachtet — das unterscheidet die Gestalten des reifen Mozart so wundervoll von den italienischen Buffotypen und französischen Singspielschablonen seiner Vorgänger. Es wäre durchaus verfehlt, wollte man seinen Individualismus bloß als romantisches Ingrediens werten; beweisen ihn nicht schon die herbe Vereinsamung eines Bach und Schütz, das Eigenbrötlertum eines V. Lübeck, Buxtehude, Scheidt, der Eigensinn eines Hammerschmidt oder M. Praetorius, die scharfe Profilierung all der hundert deutscher Meister des 16. Jahrhunderts, das ausgeprägte

Eigenleben unserer alten Volkslieder? Ist nicht vor allem das Dezentralisationsstreben, der ewige Stammeswiderstreit unserer mittelalterlichen politischen Geschichte schon Individualismus höchster Art? Und wenn sich Ähnliches damals auch auf italienischem Boden zu zeigen scheint — ist es dort nicht gerade Auswirkung einer jungen germanischen Oberschicht gewesen?

Zurückblickend gewahren wir einen jeweils verschiedenen Temperamentstyp bei den schaffenden Künstlern der drei Nationen, obwohl ihnen allen (eben als Schaffenden) eine gewisse Entflammbarkeit gegenüber den nichtkünstlerischen Leuten, dem Philisterium, als gemeinsames Unterscheidungsmerkmal zuerkannt werden kann. Ähnlich wie zwischen der Klugheit (providentia) des Italieners, Weisheit (sapientia) des Deutschen und Scharfsinnigkeit (sagacitas) des Franzosen, besteht für uns zwischen dem italienischen brio, der deutschen Leidenschaft, der französischen passion schon rein gefühlsmäßig ein starker Gegensatz; wir würden — nach gemeinem Sprachgebrauch — den Hochspannungszustand der beiden andern Völker mehr mit „Temperament" bezeichnen, d. h. das mehr äußere Sprudeln, Brausen, Schäumen, die pathetisch-heroische Gebärde (die sehr schön und edel sein kann) mit hinzurechnen, wobei freilich nebenher auch die Einschränkung zu machen ist, daß diese Erregung nicht bis in die tiefsten seelischen Bezirke hinabzureichen braucht, eher etwas bloß Wirbelwindmäßiges, Strohfeuerartiges mit in sich schließen kann. Unsere Leidenschaft dagegen hat an sich etwas von der Heimlichkeit, Herbheit, Schattigkeit, Unzugänglichkeit des deutschen Urwaldes, „Leidenschaft" in unserem Sinne steht in völligem Gegensatz zu jeder Pose, jeder schleudernden Geste, kann still, verschwiegen, schlicht, kaum ahnbar bleiben, greift darum aber um so elementarer als ein wahres „Leiden" in den seelischen Organismus ein — sie erzeugt im Zuschauer nicht Hinreißen, Aufregung, Explosion, sondern stumme Erschütterung, das, was Pfitzners Palestrinaschlußwort schön umschreibt mit „fromm und stille sein".

Suchen wir das gewonnene Ergebnis noch durch ein paar Sonderanwendungen auf seine Verläßlichkeit hin zu erproben! Nicht nur an ihren Früchten, sondern noch schärfer an ihren Auswüchsen kann man nationale Sonderanlagen erkennen, man denke nur an den Chauvinismus des französischen, den Pazifismus des deutschen Ideologen. So kann sich die italienische Anlage zum Melos und ihr Ziel „Form an sich" durch „virtuose Fiktion" zu „leerem Schönklang" auswachsen; Sinnlichkeit wird zu Sinnlosigkeit, Virtuosität zu Seiltänzerei, Melos zu Roulade und Schmalzigkeit — in Primadonnen- und Kastratenauswüchsen hat sich die Überwucherung dieser Grundanlagen selbst gelegentlich ad abstrusum geführt. Beim Franzosen wird Skepsis leicht zu Zynismus und Pathetik zu Gespreiztheit, „gespreizter Zynismus" also wäre die Marke eines bis zum Unleidlichen outrierten, künstlerischen Franzosentums. Beim Deutschen endlich übersteigert sich das polyphone, lineare Basteln zu Verworrenheit, kontrapunktisches Klügeln und Pröbeln sowie wahrheitssüchtige Überkritik zu Pedanterei; Ergebnis dessen wird der zänkisch-wunderliche Musikus, der mit allen auf Kriegsfuß lebende Sonderling, der in seiner verbitterten Einsamkeit „die Zeit nicht mehr versteht", der phantastische Konstruktivist, der verstiegene Weltverbesserer — sagen wir kurz „Kapellmeister Johannes Kreisler" — und das nicht nur in der Romantik.

Eine andere Probe aufs Exempel ergibt die Anwendung unserer Ergebnisse auf die Heiterkeitsform der beteiligten Kultureinheiten und ihre musikdramatische Auswirkung. Hier führt der Optimismus und die Typik des Italieners zum „gutmütigen Spaß", zum „Gelächter um seiner selbst willen" — das ist der alte Mimus-Boden, auf dem die Buffooper unsentimental, affenhaft drollig und beweglich, erwächst. Der skeptische Rationalismus des Franzosen, seine geistreiche Analysis, führt mit Notwendigkeit zum „kühlen Witz", und dessen echtestes Erzeugnis ist — im Lande der Rabelais und Beaumarchais — die satirische Operette der Offenbach, Lecocq usw. Dem Deutschen dagegen eignet ganz allein jener „nachdenkliche Humor", jenes „Lächeln unter Tränen", jene „zornige Heiterkeit", die aus Kritik und Intuition naturhaft erblühen, jene seltsame Mischung von Ernst und Lustigkeit, leise Schalkhaftigkeit, die schon bei Senfl und den Heidelbergern des 16. Jahrhunderts anklingt, dann von den Menuetten des Joh. Stamitz bis zum Beethovenschen Scherzo aufsteigt, um nun als freie Hochebene bis über Bruckner hinaus Tummelplatz eigentümlichster Deutschheit zu bleiben. Diese besondere Humorform zeitigt denn auch an Stelle der Buffokarrikatur und der Operettengroteske ein „bürgerliches Lustspiel in Tönen", das von Hiller über Mozarts „Entführung" und Dittersdorf zu Lortzing führt, um dann in „Meistersingern" und „Rosenkavalier" einen schwergepanzerten, in den „Lustigen Weibern" „Barbier von Bagdad", der „Gezähmten Widerspenstigen" und dem „Corregidor" einen leichtflüssigen Typ auszubilden und schließlich sogar von d'Alberts „Abreise" und Urspruchs „Unmöglichstem von Allen" bis zu Straußens „Intermezzo" einen völligen Gesprächs-Lustspielstil zu erreichen.

Um alles Gesagte zu verdeutlichen, sei es gestattet, die gefundenen Kennzeichnungen in ein übersichtliches Schema zu bringen, dem aber selbstverständlich

	Italien	Deutschland	Frankreich
	Vokalität	Instrumentalität	
Hauptanlage:	sinnlich-monodisches Melos	polyphon-unsinnliche Harmonik	spirituell-paradoxe Rhythmik
Hauptziel:	plastische Gestaltung der Form	lineare Gestaltung des Inhalts	malerische Gestaltung der Form aus dem Inhalt
Darstellungsweise:	virtuos dekorativer Scheinbau (Synthese)	bastelnde Tiefen-Wahrschau (Intuition)	scharf begriffliche Zergliederung (Analyse)
Temperamentstyp:	Feuer	Leidenschaft	Pathos
Weltanschauung:	optimistisch	tragisch	pessimistisch
Stellung zum Objekt	traditionelle Typik	kritischer Individualismus	skeptische Konvention
Auswuchsform:	sinnloser Schönklang	verworrene Pedanterie	gespreizter Zynismus
Heiterkeitsform:	gutmütiger Spaß (heiteres Gelächter)	nachdenklicher Humor (ernstes Lächeln)	kühler Witz (spöttische Grimasse)
Musikdramatisches Ergebnis:	Buffoni	bürgerliches Lustspiel	satirische Operette

alle einem solchen anhaftenden Schwächen und Bedingtheiten sehr wohl innewohnen mögen — Schematisierung bedeutet immer irgendwie schlagworthafte Vergröberung, willkürliche Vereinfachung, notdürftige Zusammenraffung, aber zugleich wohl immerhin die Möglichkeit einer Erfassung manches sonst kaum Greifbaren.

Man wolle in diesen Gegenüberstellungen kein Ergebnis nationalistischer Selbstbeschönigung und Eitelkeit sehen, sondern nur das ernste Bemühen nach Kennzeichnung des wirklich Wesentlichen und Wesenhaften dreier künstlerisch reicher Volkstümer; wurden doch auch an unseren eigenen musikalischen Volksanlagen die Schwächen und möglichen Gefahrquellen stark betont. Zweifellos läßt sich mancher Ausdruck noch verbessern und manches zukünftig schärfer fassen, wofür mir heute, bei der Neuheit des Versuches, die völlig deckenden Vokabeln fehlen. Deshalb würde ich meinen Lesern für kritische Verbesserungsvorschläge dankbar sein. Es müßte einmal der umfassende Versuch unternommen werden, ungefähr als musikalisches Gegenstück zu Oskar Hagens klugem Büchlein „Deutsches Sehen“ eine psychologische Studie über „Deutsches Hören“ zu schaffen, eine Aufgabe, zu der C. Sachs mit seinem Aufsatz „Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft“ brauchbare Bausteine geliefert hat, wie sie wohl auch R. Benz mit seiner „Stunde der deutschen Musik“ hat lösen wollen, ohne doch die musikgeschichtlichen Grundlagen hinlänglich zu beherrschen, und zu voreingenommen durch eine allgemeinere, für sich schon nicht unanfechtbare Kulturphilosophie; umgekehrt könnte für eine überwiegend historische Darstellung jene Aufgabe immer nur Vorarbeit und Nebenziel sein, da sie weitaus besser im Neben- als im Nacheinander zu lösen sein dürfte.

So ziemlich Alles (und fast mehr als das), was sich zugunsten der Internationalität in der Musik sagen läßt, hat ja Guido Adler letzthin in seinem Basler Kongreßvortrag zusammengestellt. Hier habe ich auch einmal, ohne jemanden widerlegen zu wollen, einiges von der „andern Seite der Medaille“ zu zeigen versucht. Über die Notwendigkeit, die Eigenart dieser völkischen Verschiedenheiten möglichst rein aufrechtzuerhalten und doch die einzelnen Sonderentwicklungen durch organisch naturgemäßen (jedoch nicht künstlich übertriebenen) Austausch von gegenseitigen Anregungen vor Inzucht, Erstarrung, „Chinesierung“ zu schützen, glaube ich im Schlußkapitel meines letzten Musikgeschichtsbandes das Erforderliche gesagt zu haben, das so mit den Eröffnungsdarlegungen den Ring schließt und wohl den Satz einer zeitgenössischen deutschen Dichterin zu erhärten vermag:

„Das Völkischste am Volkstum ist die Kunst.“

Nochmals „Die Frottole im 15. Jahrhundert“

Von

Rudolf Schwartz

Mehrere Gründe sind es, die mich veranlassen, noch einmal auf die „Frottole“ zurückzukommen. Zunächst ist es reizvoll, nachzuprüfen, ob meine vor vierzig Jahren in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft II, S. 427 ff niedergelegten Ausführungen dem heutigen Stande der Wissenschaft noch Stich halten, sodann sind aber auch seitdem manche irrtümliche Behauptungen aufgestellt worden, die nicht unwidersprochen bleiben sollen, und endlich habe ich selbst mancherlei Neues zur Sache zu sagen, das ich im Interesse der Wissenschaft nicht zurückhalten möchte.

Es ist mir eine Freude feststellen zu können, daß ich von dem, was ich im einzelnen über die Frottole gesagt habe, kaum etwas zurückzunehmen brauche. Nur ist begreiflicherweise mit der fortgeschrittenen Wissenschaft mein Standpunkt zu dem Problem im ganzen ein anderer geworden. Die Jugend ist rascher und heftiger im Urteilen als das ruhigere Alter, das darum nicht weniger kritisch zu sein braucht. Ausgerüstet mit den in der Schule gewonnenen Fähig- und Fertigkeiten, läßt sich der jugendliche Forscher in seinem kritischen Bestreben leicht bestimmen, mehr das zu beachten und in den Vordergrund zu stellen, was den Schulregeln widerspricht, während das Alter nicht so sehr nur auf das Fehlerhafte sieht, sondern sich den Blick freihält auf die rings umherliegende schöne grüne Weide. Und so sind meine damaligen Ausführungen, es sei gern gestanden, der Musik der Frottole nicht in dem Maße gerecht geworden, wie es die Sache wert ist. Ich will aber gleich hier die Einschränkung machen, daß ich im engen Rahmen dieses Aufsatzes nur die klassische Frottola (vierzeilige Ripresa mit 6-resp. 8 zeiligen Strophen) behandeln werde, so daß also die übrigen Formen der Petruccischen Sammlung: Stramboti, Capitoli, Sonetti und Ode Giustiniane unberücksichtigt bleiben.

Zunächst möchte ich das Formproblem noch einmal kurz berühren, da Riemann (Handbuch der Musikgeschichte II, 1 S. 352) hier Schwierigkeiten gesehen hat, die m. E. gar nicht vorhanden sind. Die Frottola ist ein mehrstrophiges Gedicht mit einer vierzeiligen Ripresa und Strophen von sechs oder acht Zeilen. Das Versmaß ist der trochäische Achtsilber. Von den vierzeiligen Frottolestrophen (mit Versen von gewöhnlich nur sieben Silben) sehe ich hier ab. Komponiert ist in der Regel nur die Ripresa. Und zwar erhält jeder ihrer Verse entweder eine eigene Melodiephrase $\alpha\,\beta\,\gamma\,\delta$, oder was häufiger ist, es werden die gleich-

reimenden Innenverse auf dieselbe Melodie (auch in Form der Transposition Libro III, 3) gesungen, so daß in diesem Falle die Ripresa nur drei Melodieteile $\alpha\beta\beta\gamma$ aufweist. Auf den ersten Blick auffallend sind die in der Ripresa vorkommenden Wiederholungszeichen, die entweder nach dem zweiten, oder auch nach dem zweiten und vierten Musikteile stehen, sowie die abermalige Wiederholung der beiden ersten (seltener der beiden letzten) Melodieglieder gewöhnlich mit einer durch Textwiederholung gewonnenen längeren oder kürzeren Koda am Schluß der Ripresa.

$\alpha\beta :\|: \beta\gamma \mid \alpha\beta$ mit Koda

oder $\alpha\beta :\|: \beta\gamma :\|: \alpha\beta$ mit Koda.

Diese Auffälligkeiten erklären sich aber sofort, sobald man die Strophe ins Auge faßt. Die Ripresa stellt nur das musikalische Schema dar, in das die einzelnen Verse der Frottolestrophen einzugliedern sind. Einfache Wiederholungszeichen gelten für die sechszeiligen Frottolestrophen:

$\alpha\beta :\|: \beta\gamma \mid$ $\alpha\beta :\|: \gamma\delta$

Vers: 1—4 5—6 oder V.: 1—4 5—6

doppelte für die achtzeiligen:

$\alpha\beta :\|: \beta\gamma :\|:$ $\alpha\beta :\|: \gamma\delta :\|:$

Vers: 1—4 5—8 oder V.: 1—4 5—8

Und im Hinblick auf die Strophe gewinnt auch die Wiederkehr der beiden ersten (resp. der beiden letzten) Melodieglieder mit Koda am Schlusse der Ripresa einen tieferen Sinn. Decken die drei oder vier Melodiephrasen der Ripresa den melodischen Bedarf der einzelnen Verse der Strophe, so erhält das Anhängsel an die Ripresa die Bedeutung des Strophenrefrains. Aus dem Ripresaschema schält sich also eine schöne dreiteilige Form heraus:

Ripresa — Strophe — Strophenrefrain.

Zu gleicher Zeit folgt daraus, daß die Wiederholungszeichen innerhalb der Ripresa für diese selbst keine Geltung haben, sondern nur für die Strophe bestimmt sind.

Neben den einfachen Frottole gibt es eine ganze Anzahl mit durchkomponierter ersten (vereinzelt auch zweiten) Strophe. Hier hat natürlich die Ripresa ihre Funktion als Wegweiser für die Strophe verloren. Jeder Vers hat jetzt die ihm zugehörige Melodie vorgedruckt. Demgemäß fallen bei den durchkomponierten Frottole die Wiederholungszeichen in der Ripresa fort. Den Strophenrefrain bilden auch hier entweder die beiden ersten oder die beiden letzten, zuweilen aber auch alle vier Verse der Ripresa. Wie mir scheint, ist sich Riemann über die Bedeutung der Ripresa nicht ganz klar geworden. Er spricht von einer vierzeiligen Halbstrophe zu Anfang der Frottole mit nur einfachem Text für die beiden ersten Musikteile, und sieht in M. Pesentis Stück „S'io non stato" (Libro I, 37) eine Ausnahme, weil hier die erste Halbstrophe doppelten Text habe. Das Stück ist aber nicht des doppelten Textes wegen eine Ausnahme, es ist überhaupt keine Frottola, sondern ein Rondeau, ihm fehlt die Ripresa zu Anfang. Es beginnt gleich mit der Strophe. Hier aber ist doppelter Text für die beiden ersten Reimpaare die Regel. Mit verschwindenden Ausnahmen werden für die vier ersten Verse der Strophe immer nur zwei Melodieglieder aufgestellt,

die wiederholt werden. Daher der doppelte Text. Ebenso ist auch die Bezeichnung Halbstrophe nicht ganz passend, denn die vierzeilige Ripresa bildet ja auch den charakteristischen Anfang für die Frottolestrophen mit sechs Versen. Hält man aber daran fest, daß die Wiederholungszeichen innerhalb der Ripresa keine Geltung haben, sondern nur für die Unterbringung des Textes in den Strophen bestimmt sind, so ist klar, daß die Verse der Ripresa nur einfachen Text, die Strophenanfänge aber bei den durchkomponierten Frottole doppelten Text haben müssen.

Nun werden aber bei den durchkomponierten Frottole nicht etwa, wie man meinen möchte, für die einzelnen Verse der Strophe durchweg neue Melodieglieder verarbeitet; wo es geschieht (Libro VII, 45, IX, 16), sind es Ausnahmen. Wir begegnen im Gegenteil sogar Strophen, die ihren musikalischen Bedarf ausschließlich aus den Melodiephrasen der Ripresa decken, so daß man hier von einer durchkomponierten Strophe eigentlich gar nicht reden kann, wir haben es dann nur mit dem ausgedruckten Ripresaschema zu tun, z. B. Libro VII, 15.

Ripresa: $\alpha\,\beta\,\gamma\,\delta \mid \alpha\,\beta$ mit Koda

Strophe: V. 1—4 $= \alpha\,\beta : \| :$ V. 5 $= \beta$ V. 6/7 $= \gamma$ V. 8 $= \delta$. Refrain $\alpha\,\beta$ mit Koda.

In der Regel werden aber bei den durchkomponierten Frottole mindestens eins, meist aber mehrere Melodieglieder aus der Ripresa in die Strophe übernommen. Und da weiter die vier ersten Verse der Strophe fast durchweg nur zwei Melodieglieder erhalten, die repetiert werden, und nicht selten auch gleichreimende Verse auf dieselbe Melodie gesungen werden, so verringert sich die Zahl der Melodieglieder noch mehr, so daß auf die sechszeiligen Strophen höchstens vier, auf die achtzeiligen höchstens fünf Melodieglieder entfallen, wobei ich allerdings die aus bloßen Textwiederholungen gewonnenen Melodieglieder bei der Koda nur einfach zähle. Der anonyme Frottolist (Libro VI, 26) begnügt sich sogar, abgesehen von der um ein Melodieglied erweiterten Koda, mit nur zwei Melodiegliedern für Ripresa und Strophe und knüpft damit an eine viel ältere Gepflogenheit an, nach der lange Texte mit nur wenigen Melodiephrasen bestritten wurden. Noch weiter geht der Anonymus in Libro VI, 33. Er läßt es bei einer einzigen Melodiephrase, nämlich der auf verschiedene Tonhöhen transponierten Melodie der ersten Ripresazeile, für das ganze Stück bewenden. Möglich daß der Text hierzu die Veranlassung gab. Der von allen guten Geistern verlassene unglückliche Liebhaber sieht keine Rettung mehr, ihm kann einzig und allein nur Gott helfen. Solche Gedankenverbindungen sind den Frottolisten sehr wohl zuzutrauen. Ein Pendant dazu finden wir in Libro V, 23, wo in der Ripresa auch nur das Kopfmotiv durch Transposition weiter geführt wird zu dem Texte: non se muta il mio volere, um auszudrücken, daß der Liebhaber seinen Entschluß nicht ändern will.

Wie man sieht, war es den Frottolisten nicht so sehr an der Entfaltung neuer Melodien gelegen. Ihr Bestreben ging vielmehr darauf hinaus, leichteingängliche Melodien zu schaffen, die, wie sich noch zeigen wird, aus dem Geiste der Dichtung geboren waren. Die einzelnen Verse der Frottole werden in drei- oder viertaktige (resp. 6-oder 8 taktige) Melodien eingekleidet, die sich durch Kadenzen scharf voneinander abheben. In den Mittelstimmen tritt dagegen hin und wieder

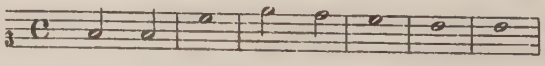
die Neigung hervor, durch verbindende Läufe oder durch Einsatz des neuen Verses in die Kadenz, wie im späteren Madrigal, die Melodieglieder untereinander zu verzahnen. Auf die Abweichungen von der normalen Taktgliederung kann ich aus Raumrücksichten hier nicht näher eingehen. Doch wird sich im weiteren Verlauf der Darstellung ein Grund dafür ergeben.

Mensurzeichen ist in der Regel ¢ oder C. Wir werden aber noch sehen, daß sich hinter dem Tempus imperfectum häufig der Tripeltakt versteckt. Die eigentliche Proportio tripla wird dagegen als Mensurzeichen nur selten gebraucht.

Zur Melodik der Frottole äußert sich Albert Geiger in seinem Aufsatze „Bausteine zur Geschichte des iberischen Vulgär-Villancico" (Zeitschrift für Musikwissenschaft, IV, 65ff.) auf Seite 72 wie folgt:

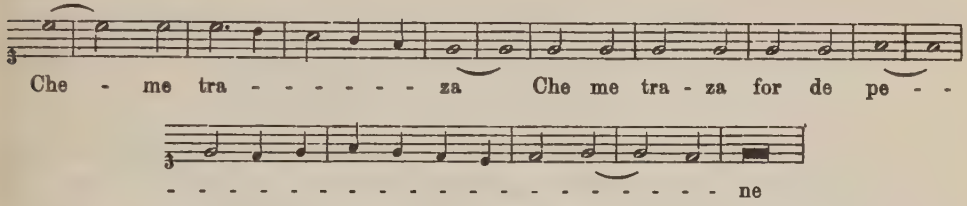
„Die melodisch-rhythmischen Eigenheiten des klassischen Villancico lassen sich am besten durch eine Gegenüberstellung der gleichzeitig in Italien auftretenden Frottole veranschaulichen. Breite Eingangsnoten, aufdringliche, bis zur Monotonie sich häufende Reperkussionen, arabisch-lautenistische Skalenläufe und weite Intervallsprünge bringen die Frottole in einen gewissen Gegensatz zu den schlichten, sangbaren, meist in Sekunden und Terzschritten sich bewegenden Melodien des Cancionero-Villancico." Er führt dann zwei Beispiele an, von denen er meint, daß solche Dinge in den einschlägigen Quellenwerken des klassischen Villancico kaum zu finden sein dürften, und fährt fort: „Wenn sich die Frottole im allgemeinen auch von den niederländischen Kontrapunktkünsteleien fernhalten und mehr der Homophonie, dem Streben nach melodischer Oberstimme folgen, so sind sie doch immer noch zu gekünstelt, um eine Identifizierung mit den weit volkstümlicheren Villancicos der spanischen Cancionerozeit ertragen zu können."

In seiner Voreingenommenheit gegen die Frottole hat Geiger übersehen, daß sich die gerügten Mißstände doch auch in den Villancicos finden: die Reperkussionen in Nr. 7, 37, 242, 315, die Oktavensprünge in Nr. 40 und 86 (zweimal), hier und an vielen andern Stellen auch die lautenistischen Skalengänge. Von Geigers Aufstellungen trifft für die klassische Frottola gerade das Gegenteil zu. Wenn Sangbarkeit, ruhiger Fluß, also geordnetes Steigen und Fallen der Töne und gleichmäßige Ausnutzung des jeweiligen Tonumfanges zum Wesen einer guten Melodie gehören, so erfüllen viele Frottolemelodien diese Bedingungen durchaus. Charakteristisch für die Melodiebildung der Frottole ist gerade das schlichte, sangbare, meist stufenweise, nicht sprunghafte Fortschreiten der Linie wobei ein leichter sentimentaler Einschlag auffällt. Man vergleiche die im Anhang mitgeteilten Melodien. Mehrere Sprünge hintereinander in derselben Richtung kommen nur bei akkordischer Melodiebildung vor. Mir sind nur zwei Stellen aufgefallen, die eine Ausnahme machen, wovon sich aber obendrein die eine (Libro II, 29) als ein Tenor Heinrich Isaacs, also als Lehnsgut entpuppt.



Die Melodie muß beliebt gewesen sein. Wir begegnen ihr als Bruchstück in Libro III, 19 und vollständig Libro IX, 5. Die Ausnahme bestätigt also die Regel. Dagegen sind Sprünge von einem höheren in den tieferen Tonbezirk, oder umgekehrt, an den Versenden, also beim Übergang von einem Melodiegliede zum andern, nichts Seltenes, vornehmlich, wenn es sich um Steigerung (Sprung in die Höhe) oder Verminderung des Affektes (Sprung nach unten)

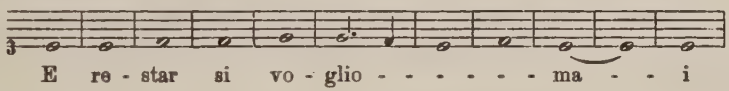
handelt. Ein markantes Beispiel von Georgius Lupatus diene zur Veranschaulichung (I, 45). In schön geschwungener Linie von e′ bis c″ aufsteigend hebt die Ripresa an: Voglio gir chiamando morte. Der zweite Vers hat folgende Gestalt: [1])



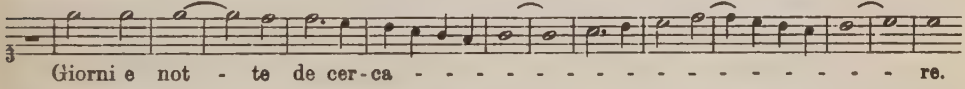
Dann folgen in etwas rascherem Zuge die beiden letzten Zeilen der Ripresa:

Poi che m'ha tolto el mio bene
La mia iniqua e crudel sorte. (Kadenz auf a.)

Plötzlich stockt der Fluß der Melodie. Mit einem breiten Ritardando beginnt die Strophe (in der tieferen Sexte):



Dann eine Generalpause! Die Spannung hat ihren Höhepunkt erreicht. Ein Aufschrei in der höheren Dezime bringt die Lösung mit einer ausdrucksvollen Malerei des cercare.



Die Situation ist natürlich nicht ernsthaft gemeint. Als echte Kinder der Renaissance arbeiten die Frottolisten auch mit den Mitteln ihrer Zeit: der Ironie und Satire. Bezeichnend dafür ist der Refrain einer Frottola (Libro III, 3)

E'l bisogna simulare
Chi regnar al mondo de.

Schwindel regiert die Welt!

Der Italiener ist in seinen Lebensäußerungen, in Worten und Gebärden, temperamentvoller als der ruhiger denkende und empfindende Nordländer. Er ist der geborene Schauspieler. Da ist es nun interessant zu sehen, daß sich diese natürliche dramatische Veranlagung so früh schon auch in der Musik äußert. Noch charakteristischer ist die Frottola M. Caras (Libro V, 45).

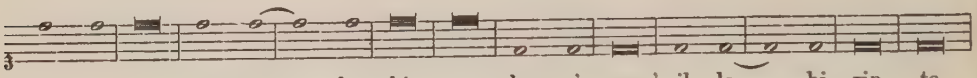
Ganz harmlos beginnt die Ripresa

Rocta e l'aspra mia cathena
Chio son fora de preson

vom Grundton bis zur Quinte stufenweise steigend und zum Ausgangston wieder

[1]) Diese Stelle hat A. Geiger in seinem Aufsatze (S. 72) als besonders abschreckendes Beispiel für die Melodik der Frottole herausgestellt. Er hat aber übersehen, daß die sechsmalige Wiederholung des Tones e′ beabsichtigt ist, und daß mit dem ungeduldigen Pochen auf demselben Ton, ein feiner psychologischer Zug, die Dringlichkeit des Wunsches nach Befreiung aus dem Leiden ausgezeichnet charakterisiert wird.

zurückfallend. Der Liebhaber scheint sich, seitdem er die harten Fesseln von sich geworfen hat, ganz ausserordentlich wohl zu fühlen und gibt seiner Freude in einem lustig trällernden Dara dirum dirum dena Ausdruck. Dann fängt er an zu schauspielern:

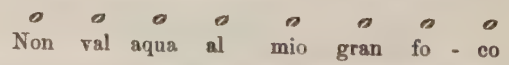


Die Mittelstimmen schieben sich langsam in die Höhe und fallen mit dem Abstieg wieder herab. Ein Genieblitz ist der Mollakkord (g-moll) auf chiave. In dem parlando lebt schon etwas vom Geiste der späteren opera buffa der Italiener.

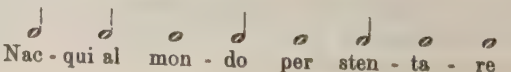
Gewiß sind das Übertreibungen! Aber Eines wird daraus klar: das tragende Gefühlsmoment der Dichtung bestimmt die Haltung der Musik. Und wie hier erscheint bei den besseren Frottolisten die Musik nicht bloß den Worten hinzugefügt, sondern aus den Worten erzeugt — sie ist Ausdruckskunst. Man wird dies Bestreben um so höher veranschlagen müssen, wenn man den engen Rahmen bedenkt, der den Frottolisten für die musikalische Gestaltung der Verse zur Verfügung stand.

Wir wissen bereits, daß sich das musikalische Geschehen innerhalb der Frottolaverse in drei- oder viertaktigen Melodiegliedern abspielte. Aber indem die Frottolisten mit bewußter Absicht bald den einen, bald den andern Typus wählten, bekundeten sie nicht nur ein feines Gefühl für die in den Versen latent ruhende Sprachmelodie, sondern auch für den musikalischen Ausdruck überhaupt. Es trifft im allgemeinen zu, wenn man sagt, daß die Frottolisten bei Gedichten ruhigen, sinnigen Betrachtens, oder schmerzlichen Verzichtens die viertaktigen Melodiephrasen bevorzugten, während sie leidenschaftlichere Gefühle, oder Stimmungen allgemeineren Inhalts gern in dreitaktige Melodien einkleideten. Im Gegensatz zu H. Riemann, der ausdrücklich betont, „daß die eigentlichen Frottolen nichts anderes sind, als richtige volksmäßige Tanzlieder“ (Hb. d. Musikgesch. II, 1. S. 353.) möchte ich drei Arten von Frottole unterscheiden: lyrische (s. Anhang Nr. 2), dramatisch-theatralische, mit den charakteristischen Reperkussionen (Nr. 1) und tanzartige (Nr. 5).

Die Gradunterschiede der Stimmungen treten in der verschiedenartigen musikalischen Gestaltung des trochäischen Verses deutlich zutage. Dem ruhigen Tone bei den Gedichten beschaulichen Charakters entspricht die schlichte Einkleidung in viertaktige Melodieglieder: B. Tromboncino, Libro I, 18



Charakteristisch für die dreitaktige Gliederung ist die Verkürzung des ersten Trochäus — ◡ als Auftakt in ◡◡, wodurch das leidenschaftlichere Pathos von vornherein einen gewissen Antrieb erhält: Franciscus Anna Venetus, Libro I, 53



Die Absicht aber, mit dem Wechsel der Taktgliederung als Mittel des musikalischen Ausdrucks zu wirken[1]), läßt sich aus dem folgenden Beispiel entnehmen, wo drei- und viertaktige Melodien, resp. ungerader und gerader Takt sich unmittelbar ablösen, Libro VII, 18. Wir finden:

Dreitaktigkeit bei dem leidenschaftlicheren ersten Verse:

Per - che m'hai a - ban - do - na - to

Viertaktigkeit bei dem ruhigeren Tempo des zweiten Verses:

Donna in - gra - ta sen - za fe - de.

Oder auch in folgender Form (Andreas de Antiquis Venetus, Libro V, 37):

Gerader Takt: Questa a - ma - ra a - spra par - ti - ta

Ungerader Takt: Che da te mi fa lun - ta - no

Dieselbe Auftaktigkeit wie beim ersten Trochäus kommt auch beim Beginn der zweiten Dipodie vor, so daß dann der trochäische Achtsilber in zwei gleiche Teile zerfällt. Marco Cara, Libro III, 38

Fug - gi - ti - va

mia spe - ran - za

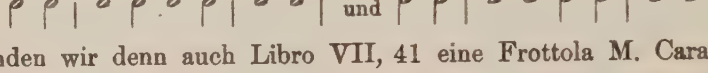
Dieser Anfang ♩ ♩ 𝅗𝅥, häufig auf demselben Ton verharrend, ist für die dreitaktig gegliederte Frottola ebenso typisch wie der umgekehrte Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ ♩ für die Chanson.

Wie man sieht, waren die Frottolisten auf Umwegen zum dreiteiligen Takt

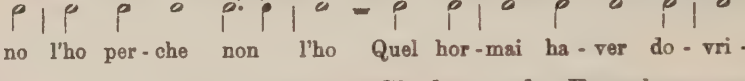
---

[1]) Ich weiß sehr wohl, daß es nicht angängig ist, modernes Empfinden in die Musik dieser Zeit hineinzutragen, aber die Einwirkungen des Textes auf die Musik sind hier wie auch bei den vorher zitierten Stellen doch zu augenscheinlich, um übersehen zu werden. Zudem liefert A. Minturnos „L'arte poetica“ vom Jahre 1563 beweiskräftige Analogien. Hier wird (pag. 340) ausdrücklich auf das Tempo der Verse Bezug genommen: con gli accenti la tarditâ, e la uelocitâ del dire misuriamo. Percioche di quel uerso l'andare è piû tardo; nel quale piû accenti sono: et allo' ncontro, quel che n'hà meno, è piû ueloce. Denjenigen Dichter aber hält er für des größten Lobes würdig, der es versteht, seine Verse mit dem jeweiligen Affekt in Übereinstimmung zu bringen: temperando le uoci di molte syllabe con quelle di poche, e l'aspre con le piane, le tarde con le ueloci .... le languide con le robuste; secondo che'l soggetto di quel, che si tratta, richiederà. (pag. 365.) Und wenn Minturno weiter aus Petrarcas Versen: „E fra le fronde fremer dolce l'aura“ das sanfte Säuseln der Luft, und bei „Tutte le notti si lamenta, e piagne“ das Schluchzen der Nachtigall heraushört (pag. 338), sollte man da nicht dieselbe Feinhörigkeit für die Musikalität der Verse auch den Frottolisten zutrauen dürfen, so daß also die Übereinstimmungen des Textes mit der Musik keine zufälligen Erscheinungen wären, sondern auf bewußter Absicht beruhten? In der Musik der Frottolisten lebt eben ein neuer Geist, ein Geist der sich von mittelalterlicher Gebundenheit zur egozentrischen Weltanschauung der Renaissance gewandelt hatte.

gelangt. Denn auftaktig genommen, wurden aus den im geraden Takt notierten dreitaktigen Perioden

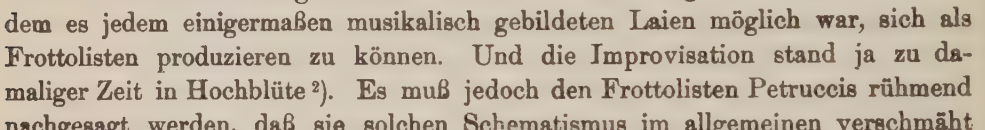


rhythmische Reihen im ungeraden Takt.



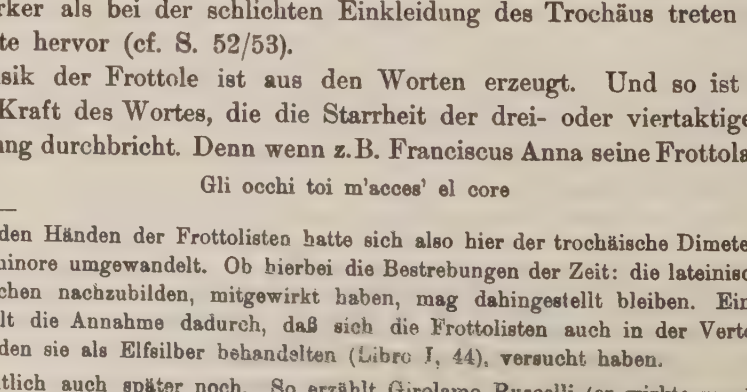
[1])

Und so finden wir denn auch Libro VII, 41 eine Frottola M. Caras im wirklichen Tripeltakt mit Auftakt notiert. Die Pausen gelten Semibreven.



Jedenfalls war aber mit der dreitaktigen Gliederung der Frottolavers sozusagen auf die kürzeste Formel gebracht und damit ein Schema gefunden worden, nachdem es jedem einigermaßen musikalisch gebildeten Laien möglich war, sich als Frottolisten produzieren zu können. Und die Improvisation stand ja zu damaliger Zeit in Hochblüte [2]). Es muß jedoch den Frottolisten Petruccis rühmend nachgesagt werden, daß sie solchen Schematismus im allgemeinen verschmäht haben und gerade auf rhythmische Abwechslung der einzelnen Melodieglieder bedacht waren. Sie gehen dem Affekt der Dichtung nach und ändern mit dem Wechsel der Stimmung auch den rhythmisch-melodischen Charakter ihrer Musik:

z. B. Libro II, 22



Und wie fein sind hier auch die Versakzente beobachtet, die bei den Achtsilbern (rime piane), abgesehen von der Reimsilbe, die immer betont ist, auf der dritten und fünften Silbe liegen. Das war vielleicht auch der Grund, weswegen die Frottolisten die auftaktige Gliederung so sehr bevorzugten, denn ungleich stärker als bei der schlichten Einkleidung des Trochäus treten hier die Versakzente hervor (cf. S. 52/53).

Die Musik der Frottole ist aus den Worten erzeugt. Und so ist es denn auch die Kraft des Wortes, die die Starrheit der drei- oder viertaktigen Melodiegliederung durchbricht. Denn wenn z.B. Franciscus Anna seine Frottola (II,17):

Gli occhi toi m'acces' el core

---

[1]) Unter den Händen der Frottolisten hatte sich also hier der trochäische Dimeter in einen Jonicus a minore umgewandelt. Ob hierbei die Bestrebungen der Zeit: die lateinischen Verse im Italienischen nachzubilden, mitgewirkt haben, mag dahingestellt bleiben. Eine gewisse Stütze erhält die Annahme dadurch, daß sich die Frottolisten auch in der Vertonung des Sapphicus, den sie als Elfsilber behandelten (Libro I, 44), versucht haben.

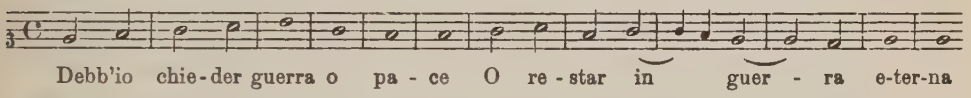
[2]) Bekanntlich auch später noch. So erzählt Girolamo Ruscelli (er wirkte um 1540), daß er Leute gekannt habe, die über jeden beliebigen Stoff Ottaverime zur Laute hätten improvisieren können (facendone stanze d'Ottaua Rima all' improuiso sopra qual si voglia soggetto).

dreitaktig beginnt, die folgenden Verse

Nel scoprir d'un dolce sguardo
Quanto piu m'abruscio et ardo
Tanto piu crescie l'ardore

aber mit Rücksicht auf die Worte: dolce sguardo, m'abruscio et ardo und Tanto piu crescie zu fünftaktigen Melodiephrasen ausweitet, so wird man sagen dürfen, daß hier der gedankliche Inhalt die musikalische Form bestimmte. Ebenso in vielen anderen Fällen.

Letzten Endes verfolgen alle diese Bestrebungen das gleiche Ziel: die Befreiung des musikalischen Rhythmus aus den Fesseln des Metrums! Ein Beispiel Tromboncinos (Libro III, 21) mag für viele stehen.



Hier ist nicht mehr das Metrum, sondern der poetische Stimmungsgehalt das Ausschlaggebende. Dem Sinn des Gedichts entsprechend liegt auch der musikalische Schwerpunkt auf dem entscheidenden Worte guerra. Man könnte nach dieser Musik die Gefühlskurve der beiden entgegengesetzten Stimmungen: der aufgeregten Frage und des Ruhig-Sich-Bescheidens graphisch darstellen. Ich gebe im Anhang (Nr. 1 und 2) zwei Beispiele größeren Stils, aus denen ersichtlich wird, wie weit es die Frottolisten in der Stimmungsmalerei schon gebracht hatten. In formaler Hinsicht interessiert bei Nr. 1 das Durchbrechen der Form, wogegen in Nr. 2 die Gleichtaktigkeit nur einmal am Schlusse der Ripresa, wie es üblich war, aufgegeben wird. Für die elegische Stimmung des Gedichts, wo der Affekt kaum wechselt, genügte eben die schlichte Einkleidung der Trochäen in viertaktige Perioden, während der ins Groteske gesteigerte Überschwang des Gefühls bei Nr. 1 die engen Maschen des Frottolaschemas notwendig sprengen mußte. Auch beachte man, wie Tromboncino bemüht ist, durch die Kontrapunktik, namentlich durch Synkopen und gewählte Dissonanzen (cf. die None am Beginn der Strophe), den musikalischen Ausdruck zu steigern und zu vertiefen, und mit wie ganz andern Mitteln Philippus de Lurano das großtuerische Gebaren der „fortuna omnipotente“ zu einem Kabinettstück ersten Ranges gestaltet hat. Die Frottolisten waren eben Stimmungskünstler, und man muß die Treffsicherheit bewundern, mit der sie trotz der beschränkten Mittel die verschiedensten Stimmungen zu meistern verstanden. Natürlich sind nicht alle Frottole gleichwertig. Es gibt auch viel Mindergut unter ihnen, aber als Äußerungen nationaler Kunst verdienen sie immerhin Beachtung.

In seinem Artikel: Italie. XIVe et XVe siècles (Encyclopédie de la musique, S. 626), hat Guido Gasperini bereits bemerkt, daß bei einigen Frottole der Tenor neben dem Canto eine dominierende Stellung einnimmt. Diese Beobachtung ist richtig. Der Verfasser irrt aber, wenn er verallgemeinert: mais le privilège dont il jouit ne dure que quelques mesures, bientôt son rôle rentre dans les limites usuelles, qui sont celles d'une partie de contrepoint plus ou moins élégamment fleuri. Es gibt vielmehr Frottole, in denen der Tenor mit dem Canto durch

das ganze Stück hindurch rivalisiert (s. Anhang Nr. 3).[1]) Ich habe die beiden duettierenden Stimmen (Canto und Tenor) auf ein System gesetzt und hoffe auf Einverständnis, wenn ich die Begleitstimmen instrumental deute.

Wir sind damit zum Problem der Aufführungspraxis der Frottole gelangt, das auf die Beantwortung der Frage „vokal oder instrumental?“ hinausläuft. Schon bei meiner ersten Beschäftigung mit dem Gegenstande war mir der starke instrumentale Einschlag bei vielen Stücken der Petruccischen Sammlung nicht entgangen, auch hatte mich die Unmöglichkeit, den Text überall glatt unterlegen zu können, stutzig gemacht, aber die damalige Wissenschaft war so fest auf den A-cappella-Standpunkt eingeschworen, daß ich lieber Ungeschicklichkeiten der Frottolisten in der Textbehandlung und der Gestaltung des musikalischen Satzes annahm, als an die Möglichkeit dachte, daß hier die Wissenschaft im Dunkeln tappte. Das Problem ist auch heute noch nicht restlos gelöst. Soviel aber wird man sagen können, daß bei den Frottole der Canto durchaus vokalen Charakter hat. Es fehlen die Vor- und Zwischenspiele, wie wir sie vom Madrigal des Trecento her kennen. Der Canto führt seine Melodie ohne instrumentale Unterbrechung durch das ganze Stück durch. Nur zuweilen erinnert ein instrumentales Nachspiel an die ältere Kunstübung. Ich möchte aber hier noch einmal ausdrücklich bemerken, daß in diesem Aufsatz immer nur von den Frottole im eigentlichen Sinne die Rede ist. Die Stramboti stehen der ältern Kunst viel näher.

Dagegen läßt sich die Frage nach der Vokalität der übrigen Stimmen nicht generell beantworten. Man wird hier von Fall zu Fall zu entscheiden haben. Daß Frottole mehrstimmig gesungen worden sind, dafür haben wir ein sicheres Zeugnis in einem Briefe Galeazzo Viscontis an Isabella d'Este vom Jahre 1491.[2]) Galeazzo berichtet darin über eine Vergnügungsfahrt in die Wälder von Cusago (una partita di piacere nei boschi di Cusago), die er mit der Herzogin von Mailand und dem Buffone Dioda an einem Freitag unternommen hätte, wobei von ihnen gemeinsam mehr als 25 Canzone gesungen worden wären (qui cantasemo più de XXV canzone [barzelette] molto bene acordate a tre voce). Und zwar hätten die Herzogin Sopran, Dioda Tenor, Galeazzo aber bald Sopran, bald Kontrabaß gesungen, er selbst hätte aber dabei so viel dummes Zeug getrieben, daß er mit seinen Spaßmachereien womöglich noch den Dioda übertroffen hätte (facendo tanto patìe ch'ormay io credo de havere fato questo guadagno de essere magiore pazo che Dioda).

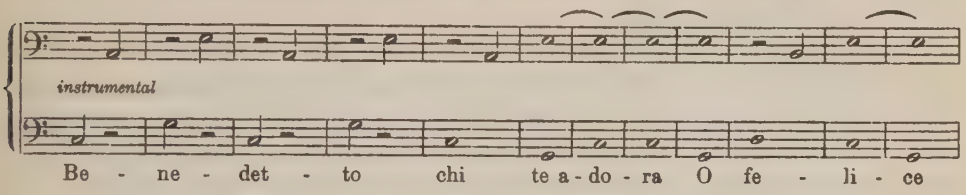
Vielleicht haben wir in Libro V, 41 ein solches Stück in Noten vor uns. Der Satz ist ausnahmsweise fünfstimmig, es tritt ein zweiter höherer Baß hinzu, der aber einen ganz instrumentalen Duktus aufweist und eine glatte Textunterlage nicht zuläßt. Auch der Alt hat mehr den Charakter eines Kontrapunktes, wenn schon die Textierung noch möglich wäre. Canto, Tenor und der tiefere Baß sind dagegen zweifellos gesungen worden. Wir haben also ein Vokalterzett

---

[1]) Ein wirkliches Duett zwischen Canto und Tenor finden wir im Libro IX, 5. Nach alter Motettenpraxis singen hier die beiden Stimmen verschiedene Texte.

[2]) s. G. Cesari: Musica e musicisti alla Corte Sforzesca in: Rivista Musicale Italiana, XXIX, S. 51.

mit Begleitung von zwei Instrumenten, die der Tenor- und Baßsänger sehr wohl mit übernehmen konnten. Der eigentliche Witz besteht darin, daß die beiden Bässe nach Manier des Hoketus gestaltet sind, und den Text: „Benedetto chi te adora, O felice alma patientia“ usw. parodieren. Diese Musik



fordert zum Karrikieren geradezu heraus. Doppelt komisch aber mußte es wirken, wenn Canto und Tenor mit ernstester Miene über den Bässen ihre pathetisch gehaltenen Melodien sangen.

Die Tatsache, daß es Frottole gab, die mehrstimmig gesungen wurden, läßt sich übrigens auch aus dem Satzgefüge selbst ableiten. Stilkriterien für die Vokalität sind: Umfang der Stimmen, ruhiger Fluß der Melodie und eine glatte Textunterlage. Fehlender Text ist jedoch kein Grund, um einer Stelle den vokalen Charakter abzusprechen. Die Textierung ist in Petruccis Druck außerordentlich sorglos. So finden wir z. B. Libro II, 23 eine Frottole, bei der nur den beiden ersten Ripresazeilen Text untergelegt ist. Der fehlende Text läßt sich indessen aus dem vierten Buche, Fol. 40 erschließen, wo dieselbe Frottola (hier unter dem Namen des Komponisten Antonius Capreolus) noch einmal abgedruckt ist. Merkwürdigerweise fehlt auch hier der Text für die beiden letzten Ripresazeilen. Dennoch gehört die Textunterlage zu den Hauptkriterien bei der Entscheidung der Frage: vokal oder instrumental. Ist der Satz so gestaltet, daß eine glatte Textunterlage, auch wenn man die Unterteilung der größeren Notenwerte, z. B. der Brevis in zwei Semibreven usw, heranzieht, unmöglich ist, so wird man mit gutem Grund die betreffende Stimme als instrumental ansprechen dürfen. Dasselbe gilt auch von allzu sprunghaft geführten Stimmen.

Die instrumentalen Nachspiele, gewöhnlich in Sequenzen fortschreitend, sind unschwer zu erkennen, sie werden obendrein meist durch vorangehende Fermaten oder einen Abteilungsstrich als solche gekennzeichnet. So einfach wie hier liegen freilich die Dinge nicht überall. Es gibt genug Fälle, über die sich streiten läßt, und die Entscheidung wird je nach der Einstellung des Betrachters verschieden ausfallen. Alfred Einstein hat z. B. in der Beispielsammlung zu seiner kleinen Musikgeschichte die Frottola Michael Pesentis (Libro I, 34) als Sololied mit Instrumentalbegleitung abgedruckt. Das Stück hat aber auch als A-cappella-Komposition seine volle Berechtigung. Es verdient vielleicht in dieser Form sogar den Vorzug. Und zwar aus inneren Gründen. Ich habe wiederholt darauf hingewiesen, daß die Musik der Frottole Ausdruckskunst ist. Und nun verfolge man an Hand des Beispiels (Anhang Nr. 4), wie hier jede Stimme den Worten nachgeht: der Unwille in den Mittelstimmen bei dire, das Drängen (seguire), die Gegensätze von io und te, der feste Entschluß: voglio morire, der durch das Überschneiden des Canto noch besonders bekräftigt wird. Alle diese Feinheiten gehen aber unter, sobald die Worte durch Instrumente

ersetzt werden. Ich will damit nicht gesagt haben, daß es unmöglich wäre, diese Frottola als begleitete Monodie aufzufassen. Nur ist es nicht angängig, behaupten zu wollen, als seien die Frottole generell entweder nur begleitete Sololieder oder nur reine A-cappella-Musik. Die Entscheidung darüber ist nur von Fall zu Fall möglich.

Wie es Frottole gibt, die das eine oder das andere vorstellen, so gibt es auch solche, bei denen einzelne Stimmen instrumental gestaltet sind. Das Beispiel (Nr. 2) weist verschiedene Möglichkeiten in dieser Beziehung auf, wenn schon die Deutung als Monodie mit Instrumentalbegleitung natürlicher ist, wogegen die Auffassung als reiner Vokalsatz wohl nicht in Frage kommt. Bei der eingeklammerten Stelle fehlt im Original der Text. Sie aber darum als instrumentales Zwischenspiel aufzufassen, liegt kein Grund vor, da solche Textwiederholungen am Schlusse der Ripresa die Regel bilden, und die Führung des Canto durchaus gesangsmäßig verläuft.

Die definitive Entscheidung der Frage: vokal oder instrumental ist aber darum so schwierig, wenn nicht überhaupt unmöglich, weil wir nicht wissen, ob nicht manches, was uns heute als gesangswidrig erscheint, von der damaligen Zeit als durchaus statthaft empfunden wurde? So läßt z. B. der Baß meist eine glatte Textierung zu, man muß dabei freilich gelegentliche Pendelbässe mit in Kauf nehmen, aber vielleicht fand die Zeit gerade an der Nachahmung instrumentaler Klänge durch die Stimme Gefallen. Man denke an die Imitationen der Glocken, die vorher erwähnten Hoketusbässe u. s. w. Jedenfalls darf man nicht vom modernen Standpunkt aus diese Musik beurteilen wollen.

Die Komposition der Frottole ging wohl gewöhnlich in der Weise vor sich, daß Canto und Basso zuerst erfunden und dann die Mittelstimmen eingefügt wurden. Das Beispiel Nr. 2 sieht ganz darnach aus. Wie man sich aber auch zu dem Satzgefüge der Frottole stellen mag, die tiefe Kluft, die diese Kunst von dem Madrigal des Trecento scheidet, kann niemandem verborgen bleiben. Zieht man vergleichsweise noch die durchimitierten Anfänge verschiedener Frottole heran — Riemann gibt davon ein orientierendes Beispiel in seinem Handbuch der Musikgeschichte II, 1 S. 354)— so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das Bestreben der Frottolisten auf Vokalisierung des Stimmkomplexes gerichtet war, unter Berücksichtigung aller ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten der formalen Elemente des Gedichtes: Metrum, Reim, Wortakzente, Zäsuren und Verstempo. Auf diesen Errungenschaften beruht der gewaltige Fortschritt, den die Frottolisten über das alte Madrigal hinaus taten, hierauf beruht die historische Bedeutung der Frottole. Die Frottola ist das Verbindungsglied zwischen dem Madrigal des Trecento und dem Madrigal des 16. Jahrhunderts. Und mit einem Gefühl der inneren Befriedigung möchte ich meine Ausführungen mit demselben Satz schließen, den ich vor vierzig Jahren niederschrieb: Manches, was als Keim in der Frottola lag, tritt im Madrigal als reife Frucht hervor.

Die Texte zu der Musikbeilage

I.

Kein weiterer Text.

II.

Str. 2 Ditili che chiascun giorno
Di sua absentia noto o conto,
E costei del suo ritorno
Per mio mal piu non fa conto.
Tal dolor me sopra gionto,
Chel gran spasmo hor maccora,
Ne mi par mai veder l'hora
Che costei con li occhi miri.
Ite caldi ....

Str. 3 Che sara se lei non viene,
Crescereti per un cento,
O mia dolce havuta speme,
Mutarassi in dopio stento
La cagion del mal chio sento.
Per mio danno hor troppo intendo,
Chel me par come comprendo
Del tornar chel tempo spiri.
Ite caldi ....

III.

Str. 2 Io son l'ombra poverella
D'un che morto sol per fede
Chal suo dio va tapinella
Per haver qualche mercede,
Poi che a morte se concede
Questo di pace e conforto.
Deh per ....

Str. 3 De profundis te clamavi
Donna exaudi mie parole
Tempo hormai che me ne chavi
E ragion anchora el vole
Chozi e il di nel qual se sole
Dar riposo a ciascun morto.
Deh per ....

Str. 4 No sia alcun pero che stima
Se ben par chio muti loco,
Che no sia dov'era prima
E che a me se extingua el foco,
Per che abruscio in ogni loco
E l'inferno meco porto.
Deh per ....

Str. 5 Chi me vede hozi per via
Iuraria che anchor sia vivo,
Ma chi sa la doglia mia,
Dira lui che piu non vivo,
Ma cussi de vita privo
Cerco anchor qualque conforto.
Deh per ....

IV.

Str. 2 Nel mirarte li toi sguardi
Son ad altra parte intenti,
Nel parlarte a ben chio tardi
La mia voce par non senti,
Hor se i cieli son contenti
Chio te deggio ognhor seguire.
Dime un pocho ....

V.

Str. 2 Sel mio foco che sepolto,
E mia fe non te palesa,
Guarda el biancho e nero volto
Che vedrai la fiamma accesa.
Non chiamo altro a mia diffesa
Che la bella e biancha mano.
Quella bella ....

Str. 3 Miser me che gli occhi apersi
Per mirar tanta vagezza,
Che di e notte stan sumersi
In un mar di grande asprezza.
Pur mio cor non altro aprezza
Che la bella e biancha mano.
Quella bella ....

Str. 4 Ma dapoi che amor ma gionto
Cum suoi inganni a un si bel nodo,
Benedico hora e il ponto
Che mi spinse ove mi godo,
E sio mor morendo io lodo
Quella bella e biancha mano.
Quella bella ....

VI.

Str. 2 Verra tempo che fortuna
Condura mie velle in porto,
Se hor patisco pena alcuna
Gia per questo io non son morto.
El dolor chio pato a torto
Fia scoperto a tempo e loco,
Se ben hor non scopro el foco.

Str. 3 Ben seria nato infelice
A star sempre in questo stato,
Se la sorte hor me desdice
Anchor spero esser beato,
E il martir mio dispietato
Fia scoperto usw.

Str. 4 Doppo laspra e ria tempesta
Sol tornar el ciel iocondo,
Se mia vita iace mesta,
Non staro sempre al profondo.
El mio mal che e solo al mondo
Fia scoperto usw.

Str. 5 L'invisibil mio cordoglio
Che ad ognhor mi sparte el core
Dir mi fa quel che non soglio,
Questo advien per troppo amore.
Hor non piu chel gran dolore
Fia scoperto usw.

Zur venezianischen Oper

Von

Adolf Sandberger

„La serenissima e bellissima città di Venezia si è ingolfata primieramente in moltitudine di esse e splendendovi tesori in chiamare à rappresentarvi i migliori Musici d'Italia, i più saggi Maestri di Capella, i più Ingegnosi Architetti & i più addrottinati Maestri di ballo, ha invitato tutto il Mondo in quella Patria ad ammirarne gli stupori . . ."

Es ist ein Napolitaner, der in dieser Weise den Ruhm der venezianischen Oper verkündet, der Dichter, Librettist und Theaterschriftsteller Andrea Perucci[1]); und er tut es zu einer Zeit, da in seiner eigenen Heimatstadt eine neue Schule in vollem Aufblühen begriffen ist, berufen, die venezianische Hegemonie zu übernehmen. Das ist gewiß eines der stärksten Zeugnisse für den Zauber, der zu Ende des 17. Jahrhunderts von Venedigs Opernwesen immer noch ausging.

Seltsam, daß gerade die italienischen Musikgelehrten und Literarhistoriker — etwa Belloni ausgenommen — sich mit dieser bedeutsamen Erscheinung seit Caffi, Molmenti und Wiel so wenig mehr beschäftigt haben. Und Wiel selbst, der an der Quelle saß, hat es bei seinen bibliographischen Arbeiten und gelegentlichen kleineren Studien, wie dem Cavalli-Aufsatz (Musical antiquary 1912), bewenden lassen; ritterlich anerkannte er die Überlegenheit seines deutschen Freundes Hermann Kretzschmar in der ganzen Durchdringung des Problems und überließ ihm selbstlos und wohl auch etwas bequem die gesammelten Materialien, aus denen Kretzschmar dann die bekannten Aufsätze dieses Jahrbuchs: „Beiträge zur Geschichte der venezianischen Oper" (Jahrgang 1908[2]), 1910 und 1911) in Ergänzung seiner bahnbrechenden Studie in der Vierteljahrsschrift von 1892: „Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis" sowie die einschlägigen Bemerkungen im „Handbuch der Geschichte der Oper"[3]) geformt hat.

Aber auch die deutsche Forschung nach Kretzschmar hat den Gegenstand trotz dankenswerter Beiträge von Goldschmidt, Heuß, Leichtentritt u. a. nicht entfernt in dem Maße gefördert, wie er es um seiner allgemeinen Wichtigkeit wie im besonderen um der Bedeutung für die Geschichte der Oper in Deutschland willen verdient. Noch das Meiste haben dabei die österreichischen Denkmäler und Beihefte mit ihren Veröffentlichungen zu Monteverdi, Cavalli (Wellesz), Cesti, Draghi usw. geleistet; auch Aberts Pallavicini-Band (D. d. T. I. Folge, Bd. 55) lieferte willkommenes Material. In Frankreich endlich hat Prunières den Gegenstand wiederholt, insbesondere in seinen Büchern „L'opéra italien en

[1]) Dell' arte rappresentativa premeditata ed all' improviso. Parti due. In Napoli 1699. Nella nuova Stampa di Mich. Luigi Mutio. I. S. 52.

[2]) Auch Gesammelte Aufsätze II, 343 ff. abgedruckt. — [3]) Leipzig, 1919.

France avant Benserade et Lully" (1914) sowie „Monteverdi" (1924) gestreift und Louis Schneider 1921 seinerseits eine größere Monteverdi-Biographie vorgelegt.

Aber wie viel bleibt noch zu tun übrig! Über Cavallis Lebenswerk läßt sich aus der vorhandenen Literatur noch immer kein erschöpfendes Bild gewinnen; vor allem fehlt Klarheit darüber, wie denn der allgemeine, auf Vermelodisierung des Musikdramas ausgehende Zug der Zeit sich auch bei ihm, dem geborenen Dramatiker, auswirkt. Cestis Innsbrucker Periode ist noch eine wahre terra incognita; und doch besitzt das Tiroler ehemalige Statthaltereiarchiv über diesen Meister eine Fülle archivalischen Materials[1]), aus dem wir über seine Wirksamkeit unter den Erzherzögen Karl Ferdinand (1646—1663) und Sigmund Franz (1663—65), über seine Dienstaufgaben, Gehaltsverhältnisse, Grundbesitz usw. erfreulich unterrichtet werden. Auch die Frage, inwiefern Cesti überhaupt der venezianischen Schule zuzurechnen ist, bedarf erneuter, gründlicher Prüfung. Was leistet ferner die bisherige Literatur hinsichtlich wirklich nennenswerter Aufschlüsse über die Opern der beiden Ziani, Legrenzis, Pollarolos usw. usw., was überhaupt zur einigermaßen ausreichenden Würdigung des sich nun in Venedig vollziehenden Übergangs vom Musikdrama zur Oper? Welch' irrige Anschauungen herrschen trotz Dents Buch noch über die Opern des jungen Scarlatti! Und doch liegt in der Bibliothek von San Marco mit ihren bedeutenden Schätzen, insbesondere der Codici Contariniani, und in anderen italienischen, deutschen usw. Bibliotheken immerhin so viel Material, daß diese Zeit des Übergangs von der venezianischen zur neapolitanischen Vorherrschaft mit leidlicher Sicherheit erschlossen werden könnte.

Gerade heute hat die Beschäftigung mit dieser Welt und dem sich aus ihr ergebenden Fragenkomplex einen besonderen Reiz. Denn ein Teil unserer zeitgenössischen Opernkomponisten schlägt wieder just denselben Weg ein, den die Venezianer nach Monteverdi und Cavalli beschritten haben. Mit Wagner war die Entwicklung Drama — Oper — Drama nach rund 250 Jahren der Grundtendenz nach wieder zum Anfang zurückgekehrt; der alte Konflikt zwischen Recitation und Gesang schien endlich geschlichtet, ein modus vivendi, ein festes System war gefunden. Aber während wir glaubten, daß das Musikdrama nun nicht mehr zu verdrängen sein werde, begann schon wieder das ewige Gesetz des πάντα ῥεῖ seine Wirkung geltend zu machen. Ich spreche nicht von jenen, die Wagners unsterblichem Werk von Anfang mit Skepsis begegneten, seine dramatische Bedeutung leugneten wie Weltrich, seine ganze Großheit verkannten wie Hanslick, sein Ethos verdächtigten wie der spätere Nietzsche[2]) und seine

---

[1]) Ich lege eine Anzahl Dokumente vor in dem soeben im Erscheinen begriffenen Aufsatz „Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur italienischen Oper und Musik, insbesondere zu M. A. Cesti. Mit einem Anhang über Cestis Innsbrucker Aufenthalt." Svensk Tidskrift för Musikforskning utgiven av Tobias Norlind, Stockholm 1925, Häft 3—4 und ff.

[2]) Schon August 1886 in Sils-Maria warnte mich Einundzwanzigjährigen, der ich eben begeistert von Bayreuth kam, Nietzsche wohlmeinend vor „dem alten Zauberer". Der „Fall Wagner" erschien erst zwei Jahre später; mit dem „Versuch einer Selbstkritik" zur „Geburt der Tragödie" (Werke I, 1 S. 1 ff.) war Nietzsche damals gerade beschäftigt. (Die innere Abkehr des Dichterphilosophen vom Bayreuther Meister war bekanntlich schon etwa seit 1876 erfolgt).

Schüler, indem sie die Wirkung dieser Kunst mit Rausch, Narkotisierung und Hypnose in Vergleich setzten. Vielmehr denke ich an jene, welche bescheidentlich meinten, daß um des Wagnerschen Musikdramas halber nicht alle anderen Versuche unterbleiben müßten, daß die Möglichkeit einer Lösung des Problems auch bei Wahrung des vernünftigen dramatischen Grundprinzips eine unbeschränkte sei, daß mit dem Erscheinen immer wieder neuer künstlerischer Individuen, die die Natur bald sparsamer, bald reichlicher, bald besser, bald schlechter organisiert, aber in bisher unaufhörlicher Folge hervorbringt, auch immer wieder neue Anläufe sich notwendig ergeben müssen, Drama und Musik auf eine neue individuelle Art in Beziehung zu setzen.

Schon in Florenz negierte bekanntlich die Praxis die starren Forderungen der Theorie und bestand auf den kleinen Chören der Dafne und Euridice; in Rom sprach man bereits 1626 vom „tedio del recitativo". Mazzocchi schrieb weitausholende Chorsätze und auch schon recht melodische Einzelgesänge. In römischem Nährboden wurzelt dann auch Cestis unvergleichliche melodische Begabung, die durch die Tatsache ihres Vorhandenseins allein schon richtungverändernd wirkte, und 1665 erfahren wir aus dem bekannten Brief P. A. Zianis, daß man der langen Soliloquien überdrüssig ist; 1667 beschwert sich der Sänger Coresi über das lange Gerede, die „gran dicerie" seiner Rolle in der Oper Meraspe. Damals mehrt auch der ältere Cavalli († 1676) die Gesangsnummern, St. Didier konstatiert Anfang der siebziger Jahre, daß die chansonettes „reveillent l'attention" und unter Pallavicini und Pollarolo sind Opern mit 50 – 60 Arien bereits keine Seltenheit mehr. Die „Nummernoper", der Mazzocchi durch Anlegung seiner Stückeverzeichnisse 1626 bereits den Weg gezeigt hatte, ist auf dem Marsch[1]).

Wie hier nach Monteverdi wurde unmittelbar nach Wagner das strenge dramatische Prinzip auf mancherlei Weise durchbrochen; die vielgeschmähte nach-Wagnersche Oper, die so wenige genauer kennen, zeigt sich dabei, weder was Potenz der melodischen, harmonischen usw. Erfindung, noch was Stellungnahme zu Wagners Theorie des Gesamtkunstwerks und zu seinem Motivsystem, noch insbesondere, was vielseitigen Formsinn angeht, so arm, als man ihr gemeinhin nachsagt; und mit Strauß' „Ariadne" vollzieht sich eine Annäherung wieder an die Oper — ohne das Drama preiszugeben —, die für jeden, der überhaupt Formgefühl besitzt, von starkem Interesse und Reiz sein muß. Weiter ist sowohl in der „Ariadne" als in der „Frau ohne Schatten" und im „Intermezzo" etwas hervorgeholt, was die venezianische Oper, was Cesti und Steffani erschlossen hatten, obwohl Strauß wahrscheinlich nie eine Cestische oder Steffanische Partitur gesehen hat: das Kammerorchester, dessen sich Strauß ja auch in einzelnen Partien des „Rosenkavalier" bediente, und das soeben in der Oper „das verfehmte Lachen" auch Strauß' Freund Cortolezis mit Glück zur Anwendung gebracht hat. Auch der stete Wechsel von ernsten und heiteren Szenen, den Hoffmannsthal in der „Ariadne" einführte und den auch Strauß' zunächst zu erwartendes dramatisches Werk „Die ägyptische Helena" aufweisen wird, geht parallel mit der bekannten Übung der venezianischen Libretti. Weiter ist für die Gegen-

[1]) Hugo Riemann freilich dachte über die Entwicklung anders. Vergl. Handbuch der Musikgeschichte II/2 (Leipzig 1912), S. 412.

wart bedeutungsvoll die Wiedereinführung des Klaviers ins Orchester und die nachdrücklichen Hinweise Straußens im Vorwort des Intermezzo auf das von uns allen seit Jahr und Tag gefühlte Bedürfnis, daß der Sänger nicht weiter „zum bloßen Mundöffner degradiert", das Orchester „von sinfonischer Überflutung befreit" und das Textwort wieder verständlich gemacht werden solle — wie es in der alten Oper verständlich war, ohne daß z. B. bei Cesti die Instrumentalbegleitung, von der Art und Kunst des Bc-Interpreten ganz abgesehen, unbedeutend und reizlos gestaltet gewesen wäre.

* * *

Neue Studien zur venezianischen Oper werden billig mit den Operndichtungen und -dichtern beginnen dürfen. In einem Aufsatz „Zur Würdigung Ventura Terzagos" [1]) habe ich dies Thema bereits aufgenommen. Im Nachfolgenden soll ein weiterer Beitrag dazu geliefert werden, dem zweckmäßig einige bereits in der ebengenannten Arbeit gemachte Ausführungen voranzustellen sind. Nach den ersten Versuchen mit der Mischung des komischen und pathetischen Stils (1619 in Matthei-Landis Morte d'Orfeo) und mit dem Verkleidungsmotiv (1625 in Rossis Erminia) hatte das italienische Libretto die Wendung genommen zu dem insbesondere durch Kretzschmars Charakteristik bekannt gewordenen Typus der galanten Staatsaktion mit ihren Verkleidungen, Verwicklungen und komischen Episoden. Ferraris Scarabea, die governatrice der Zauberin Artusia (in La maga fulminata, 1638), geht all' den mehr oder minder komischen Dienerinnen, Ammen, kupplerischen und grotesk-verliebten alten Weibern, Bedienten, Soldaten usw. voran, welche den Hilaredo de Greci vertreten sollten [2]). Und auch Giov. Busenello, der vornehmste der venezianer Poeten, der in seiner Incoronazione di Poppea bewiesen hat, daß er eine Handlung zielbewußt und einheitlich zu führen verstand, verrät bereits in Gli Amori d'Apollo e di Dafne (1640) einige Zuneigung zu komplizierteren Verwicklungen, zur „duplicità d'amori", welche „episodij intrecciati" bewirkt; und er meint von ihnen: „non disfanno l'vnità, ma l'adornano".

Obwohl schon 1706 Muratori darauf hingewiesen hat [3]), ist in neuerer Zeit fast ausnahmslos übersehen worden, auf welche Einwirkungen der bereits in Rom vorbereitete Wandel der Anschauung im italienischen Libretto vorzüglich zurückzuführen ist: jene des spanischen Dramas. Der Vergleich der venezianer Opernbücher mit Stücken von Lope de Rueda, Lope de Vega, Tirso da Molina, Calderon usw. läßt über diese Tatsache keinen Zweifel. Es wäre auch nicht einzusehen, warum gerade die damalige maßgebende italienische Operndichtung sich hätte einer Bewegung widersetzen sollen und können, welche die italienische Tragödie und Komödie des seicento mit Macht ergriffen hatte; übrigens betätigten sich einzelne Dichter, z. B. Sbarra, Cicognini und Castoreo ja gleicherweise auf dem Gebiet des gesprochenen wie des gesungenen Dramas.

[1]) Neue Musikzeitung 1923, S. 134 ff.

[2]) So Strozzi 1639 in der Vorrede der Delia.

[3]) Della perfetta poesia, Mantua 1706, Bd. II S. 63.

Auf spanische Einflüsse im Wortdrama haben Bartolomei, Quadrio, Riccoboni, Klein, Ciampi, Prölß, Lisoni, Belloni u. a. längst hingewiesen. Belloni[1]) beklagt den Mangel eines guten Buches über diese „intimi rapporti che il teatro italiano ebbe con lo spagnuolo nel seicento". In der Literaturgeschichte von Wiese und Percopo[2]) wird freilich die Ansicht vertreten, die italienischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts hätten das spanische Theater wenig gekannt; aber der Befund wie im Drama so im Libretto spricht gegen diese Anschauung.

Die Einfallstore für die spanische Kunst waren Neapel und Mailand; insbesondere Neapel, wohin der Vizekönig Pietro Fernando de Castro, selbst Dichter, zahlreiche Poeten aus der spanischen Heimat berufen hatte[3]). Aber auch in Rom gastierten schon früh spanische Schauspieler, ein Umstand der die späteren spanischen Anklänge auch in den Dichtungen des Kardinals und Papstes Rospigliosi vorbereitet haben mag. Der wichtigste Vertreter der hispanisierenden Elemente im Wortdrama ist wohl Andrea Cicognini. An ihm lassen sich die charakteristischen Kennzeichen der Übernahme anschaulich studieren[4]).

Noch mehr als im Wortdrama bleiben im italienischen Libretto die Dichter hinter dem spanischen Vorbild zurück. Die Lebenswärme und Lebenswahrheit der Spanier, ihre Phantasie, Mannigfaltigkeit, Frische, Feinheit, Tiefe, Kultur, Charakterzeichnung usw. darf man im allgemeinen nicht hinter unseren Opernbüchern suchen[5]). Der Geschmack des italienischen Publikums war ein dekadenter, und ihm dienten die Librettisten. „Non ho avuto altra mira che il genio del popolo", schreibt Nolfi in der Vorrede seines „Bellerofonte" (1645). Auch die spanische Sittenschilderung ließen naturgemäß die Venezianer um des heimischen „genio del popolo" halber vielfach fallen. Mit den Konflikten des Ehrenkodex, dem Lieblingsthema und Hauptgegenstand der spanischen Poeten, durften die Italiener nur ausnahmsweise aufwarten. Nur in Dingen, wo sich die gesellschaftlichen Verhältnisse und Anschauungen beider Länder berühren, herrscht größere Übereinstimmung. Die der Frau auch in Italien auferlegte Zurückhaltung und gehemmte Bewegungsfreiheit, wenn sie auch mit der Eingeschlossenheit in Spanien nicht zu vergleichen ist,

---

[1]) Il seicento. Storia letteraria d'Italia, scritta da una società de' Professori. Milano, Vallardi. Vol. VII S. 289.

[2]) 1899 S. 428.

[3]) Belloni, a. a. O. S. 289. Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Frankfurt a. M. 1854, Bd. II, S. 679 (1621—1623).

[4]) Vergl. Grashey, L. G. A. Cicogninis Leben und Werke. Münchner Beiträge zur romanischen und englischen Philologie, herausgegeben von H. Bergmann und I. Schick, Leipzig 1909, wo auch die älteren Spezialstudien über Cicognini (Lisoni, Negri) herangezogen sind. Leider hat sich Verf. die Ansicht von Napoli-Signorelli angeeignet, in den Librettis Cicogninis sei die dramatische Wirkung Nebensache. Andere hispanisierende italienische Dramatiker des 17. Jahrhunderts (Borghini, Odi, Pasca, Tauro, Colaro usw.) vergl. Schack, a. a. O. III, 441. Zweifellos einer der wichtigsten Momente in der Geschichte dieser Herübernahme spanischen dichterischen Gutes durch die Italiener ist für die Oper die Überführung des Don Juan-Stoffes durch Cicognini und Giliberti. Übrigens geht auch der dritte Akt von Beaumarchais' Figaro auf Calderon zurück; s. Schack, a. a. O. III, 448.

[5]) Anderer Ansicht ist Riccoboni, Histoire du théatre italien . . . . . S. 57: „Depuis l'an 1600 jusqu'en 1700 le Théatre Italien perdit infiniment par les mauvaises Comedies & les Tragi-Comedies Espagnoles . . ." [!]

begründet hier wie dort die Verführungsgeschichten, wie sie z. B. auf unserem Felde im Faustinischen „Egisto“ vorgeführt werden. Ebenso sind brutale Vergewaltigungsversuche und -szenen beiden Literaturen gemeinsam; die fragliche Szene zwischen Ismeno und Elisa in Minatos Mutio Scävola findet im spanischen Drama zahlreiche Parallelen. Auch Ausbrüche von Mordlust und Szenen, welche die Blutrache verherrlichen, sind kraft ähnlicher Voraussetzungen hier wie dort beliebt. Das wilde Blutvergießen in Aurelis „Fortune di Rodope“ (1657) weist unverkennbar auf Virues [1]) zurück; auch aufregende, plötzliche Wendungen der Handlung, wie in Noris' „Zenobia“ der Sturz Timolaos vom Turm ins Meer, finden sich gleicherweise bei den Spaniern. In Lope de Vegas „El mayor imposible“ beantwortet die Königin die Frage nach der größten Unmöglichkeit mit der Feststellung: „Das Unmöglichste ist, ein Weib zu hüten.“ Dieser Ausspruch kehrt wieder in Noris' „Bassiano, ovvero il maggior impossibile“ (1682) und wird auch nach den Regeln der spanischen Technik hervorgekehrt in der Schlußmoral (Akt III, Sz. 16, Euristeo):

„E al fin si vegga
Che il maggior impossibile nel mondo
Ristretta in sottil gonna
E'il custodir la Donna.“

Im übrigen sind es vor allem drei Punkte, in denen die Venezianer dem spanischen Drama verpflichtet erscheinen: in der Entlehnung bestimmter Motive und Einzelheiten, in der spezifischen Kompliziertheit und Verkünstelung der Intrige und der Verwicklungen; und wohl auch in der nun zur Regel werdenden Verquickung des Ernsten mit dem Heiteren. Der Prunk der Maschinerie in Venedig dürfte hingegen mehr mit den alten italienischen Intermedien und heimischen Momarie [2]), als mit den unter Philipp II. in Spanien platzgreifenden Neuerungen [3]) auf diesem Gebiet zusammenhängen.

Was den ersten Punkt angeht, so hat insbesondere das für die venezianische Oper so charakteristische Verkleidungswesen sein Vorbild im spanischen Drama. Wer auch nur wenige Stücke von Lope de Vega, Tirso da Molina, Calderon usw. kennen lernt, sieht, wie beliebt bei diesen Poeten die Verkleidungen und sonstigen Verschleierungen des Personalstandes, Namensveränderungen, Kinderunterschiebungen und dergl. im allgemeinen sind. Aber auch die besondere Fassung findet sich bei den Venezianern wieder. In Lope de Ruedas „Comedia de los engaños“ (vor 1565) tritt die von ihrem Geliebten verlassene Lelia in Verkleidung eines Pagen in den Dienst des Ungetreuen, um ihn von seiner neuen Liebe zu Clavela abzubringen. In Lope de Vegas „Serrana de Tormes“ und „Donayres de Màtico“ [4]), in Tirso da Molinas „Don Gil de las calzas verdes“, der soeben in Braunfels wieder einen Komponisten gefunden hat, in desselben Dichters „El amor medico“, „La huerta de Juan Fernandez“, „Escarmientos para al cuerdo“ und einer ganzen Reihe anderer spanischen Dramen

[1]) Schack, a. a. O. I, 294.
[2]) Belloni, a. a. O. S. 322.
[3]) Schack, a. a. O. II S. 192; III S. 15.
[4]) Schack II, 248.

und Komödien (z. B. bei Luis de Belmonte) erscheinen Mädchen in männlicher Kleidung. Im Don Gil steckt sich eine Verlassene in diese Gewandung, um dem Ungetreuen nachzuspüren. In Apollonio-Cestis „Dori", in „La Costanza di Rosmonda" von Aureli-Rovettino und einer ganzen Reihe weiterer venezianischer Opern kehrt so oder so das Motiv des verkleideten Mädchens wieder. Beliebt ist auch die Verkleidung des Liebhabers als Gärtner, der im Hause der Geliebten Aufnahme findet. Lope de Vega verwertet dies Motiv in „Non son todos ruiseñores", Tirso da Molina in „La Villana de la Sagra". Letzteres Stück erschien 1634; 1642 macht sich Melosio im Libretto von „Sidonio und Dorisbe" die Errungenschaft bereits zunutze. Der Liebhaber mit zwei Geliebten aus Lope de Vegas „Dorotea" kehrt in Cicogninis „Jason" wieder. Von sonstigen übereinstimmenden Einzelheiten sind zu nennen: die willkürliche Behandlung der geschichtlichen Charaktere, die Vernachlässigung der aristotelischen Einheiten, die Häufung des Personenapparates, die quodlibetartige Aneinanderreihung der Szenen, in der Lope de Vega wie die Venezianer gleicherweise exzellieren. Auch die Verkünstelung der a partes, welche die Italiener freilich schon aus Seneca kennen konnten, wird zusammen mit den übrigen Entlehnungen wohl eher den Spaniern zuzuschreiben sein; Calderon z. B. liebt „durch eine längere Zeilenreihe hindurch die a partes Vers für Vers in zwei Hälften zu brechen".[1]) Auch heben die Italiener gerne genau wie die Spanier Titel und Tendenz des Stückes an hervorragender Stelle im Drama mit nachdrücklichem Hinweis hervor. So Noris, wie wir oben sahen, im „Bassiano", Aureli am Schlusse von „L'Antigona delusa d'Alceste":

„Per voler d'empie stelle
Antigona da Alceste hoggi delusa";

Sbarra am Ende von „Alessandro il grande, vincitor de se stesso" (1651):

„Voglio vincer me stesso"; u. s. f.

Auch daß die Verquickung des Ernsten mit dem Heiteren nunmehr Regel wurde — um zunächst auf diesen Punkt einzugehen —, ist auf das spanische Drama zurückzuführen. In seinen „Tablas poeticas" vom Jahre 1616 tadelt Francisco Cascales seine spanischen Landsleute wegen dieser bereits allgemein beliebten Vermischung und verweist auf das Ausland, das sich vor solchen Fehlern bewahre. Mit Recht bemerkt Schack, französische Stücke könne Cascales dabei nicht im Auge haben, sondern er meine die Italiener, die Trissino, Rucellai, Speroni, Ariost, Macchiavelli, Lasca, Cecchi usw. Daß Shakespeare bei den venezianer Opernbüchern mit in Rücksicht zu ziehen sei, dafür habe ich trotz sorgfältiger Beobachtung bis jetzt wenigstens keinerlei Anzeichen gefunden. Wenn auch die Mischung der ernsten und komischen Elemente im italienischen Musikdrama gerade kurz nach der Zeit in Rom beginnt (mit Landis Morte d'Orfeo und S. Alessio, wie bereits erwähnt), da die spanischen Komödianten in der Ewigen Stadt Beifall gefunden hatten, ist dies wohl sicher nicht zufällig. Und in Rom werden dann auch spanische Stücke in extenso zum Opernlibretto umgedichtet (wie „Dal mal il bene"), ein Verfahren, das in Venedig nur ganz ausnahmsweise geübt wird. Der Grazioso und die Graziosa taten es den Römern an, die Mi-

[1]) Prölß, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst, I, 368.

schung des Seneca mit Terenz, wie Lope de Vega 1609 in seiner Arte nuevo sagt, die ergötzende Mannigfaltigkeit, für die uns „die Natur, die eben durch solche Mannigfaltigkeit schön ist, hierin ein gutes Beispiel gibt“[1]). Wenn dabei die Italiener bzw. Venezianer mit ihren komischen Gegenspielern dann zumeist auch nicht entfernt die Feinheit der Spanier erreichten, so mag das wieder am lokalen „genio del popolo“, auch an Einflüssen der robusteren commedia dell' arte liegen; die Spanier tragen keine Schuld daran.

Endlich fanden die Venezianer den wichtigsten Faktor ihrer dramatischen Technik, die Kunst der Verwicklungen, bei den Spaniern auf der allerhöchsten Stufe. Von den Italienern des 16. Jahrhunderts belehrt, bildeten die spanischen Dichter Verwicklung und Intrigenspiel zu höchster und glänzendster Virtuosität mit großer Originalität heraus. Eine wichtige Stufe war schon die Maßnahme Lope de Vegas, das bereits vorhandene Raffinement der Technik dadurch weiter zu steigern, daß er die Lösung des Knotens in die letzte Szene seiner Stücke verlegte; so konnte er bis zum Schluß sein Werk „mit immer neuen Motiven der Entwicklung überladen“[2]). Bei Calderon ist dann diese ganze Tendenz aufs höchste getrieben. „Wollte man an einem Beispiel zeigen“, sagt Schack[3]), „wie weit die spanische Komödie in der Kunst der Verwicklung alles hinter sich läßt, was von den Dichtern anderer Nationen in dieser Hinsicht geleistet worden, so dürfte sich . . Calderons ‚El escondido y la tapada‘ . . vorzüglich dazu eignen“; . . „es zeigt das eminente Talent des Verfassers, die Handlung stets neu zu wenden, das Interesse beständig in Gährung zu erhalten und dem Zuschauer dergestalt voranzueilen, daß ihm der behendeste Scharfsinn kaum zu folgen vermag, im glänzendsten Lichte.“ Beispiele komplizierter, manchmal ganz ungemein komplizierter Verwicklungen bietet nun, nach einer kurzen vorbereitenden Zeit und gewisse Ausnahmen beiseite gelassen, jeder venezianische Text. Am nächsten kommt dabei, insbesondere wenn er seinen guten Tag hat, Aureli der spanischen Technik. Im allgemeinen aber zeigt sich gerade hier der ungeheure Abstand zwischen spanischem und italienischem Können. Es ist nicht unnützlich, hier an das falsche Bild zu erinnern, das sich Gervinus über diese spanisch-italienischen Beziehungen gemacht hat, und das neuerlich anscheinend gänzlich in Vergessenheit geraten ist[4]). Gervinus zeigt nämlich für die hervorragenden Qualitäten des spanischen Dramas gar keinen Blick; er will vielmehr in ihm nur Unnatur feststellen, sieht in ihm einen „Hohlspiegel, der die verschiedensten Stoffe der ältesten und neuesten, heimischen und fremden Geschichte und Sage in völlig gleicher Weise verzerrte“, und erblickt nun in den italienischen Librettis dieselbe Abenteuerlichkeit, dieselbe Verschrobenheit der Menschennatur, dieselben Anachronismen usw. Damit redet er an der Sache vorbei. Doch war immerhin einmal gesagt worden, daß zwischen dem italienischen Libretto des 17. Jahrhunderts und dem spanischen Drama überhaupt stärkere Zusammenhänge bestehen. Was die Spanier den Venezianern

[1]) Schack, a. a. O. II, 220.
[2]) Prölß, a. a. O. S. 279.
[3]) A. a. O. III, 243.
[4]) Händel und Shakespeare, Leipzig 1858, S. 354 ff.

mit ihrer stupenden Verwicklungstechnik darboten, war letzten Endes, wie oben angedeutet, die Zurückerstattung ursprünglich italienischen Gutes auf einer neuen Stufe höchster Entwicklung. Die Geschichte dieser Verwicklungstechnik nun noch etwas weiter zurück zu verfolgen, wäre nicht ohne Reiz; aber ich müßte besorgen, damit den mir zur Verfügung gestellten Raum erheblich zu überschreiten.

Zunächst schien sich der Einbürgerung einer neuen Technik bei den venezianischen Dichtern noch ein Hindernis entgegenzustellen, nämlich die traditionelle Rücksicht auf die Poetik des Aristoteles, mit deren Lehren, insbesondere wie man sie damals interpretierte, sich die neuen Versuche auf Schritt und Tritt in Widerspruch befanden.

Als Anwalt der Tradition begegnet uns Frusconi, der, vielleicht durch Busenello [1]) gereizt, in der Vorrede [2]) zu seinem bekanntlich von Cavalli komponierten „L'amore inamorato" wider die modernen „regole del cappriccio e della passione" angeht. „Questa favola", versichert er, „ha tutte le buone regole insegnate da' Maestri; che termina col giro d'vn giorno ò poco più; ch' è vn' attione sola: che non ha accidente, che sia incompatibile; e che non trauia punto dal costume. Ma stimo poca prudenza il prendersi briga per difendere vna cosa trascurata anche degli stessi Autori." Aber er findet wenig Gegenliebe. Auf dem Fuße [3]) antwortet ihm 1642 Nolfi im Bellerofonte (komponiert von Sacrati): „Tu perdi il tempo, ò Lettore, se con la Poetica dello Stagirita in mano vai rintracciando gl'errori di quest' Opera, perch'io confesso à la libera, che nel comporla non ho voluto osseruare altri precetti, che i sentimenti dell' inuentore de gli apparati, ne hò havuto altra mira, che il genio di quel popolo, à cui s'ha ella da rappresentare. Questo è vn genere di Poema, che ritornato alla primiera natura del Drama quanto al canto, ma ridotto quanto al resto, à diuersa coltura, secondo il compiacimento del secolo da gl'ingegni de nostri tempi, non riconosce hoggi più ne Epicarme per Padre, ne Sicilia per patria, ne Aristotele per Legislatore. Tutte l'vsanze si mutano e piaccino le nouità anco deprauate, disselo Scaligeto in proposito dell' Anfitruone di Plauto. S'hoggi viuessero i Crati, gl'Aristofani, i Terentij cangerebbero forse pensiero." Diese Musik mußte den Ohren der Venezianer lieblich klingen; auch Badoaro schwört in seinem Ulisse errante (1644; komponiert von Sacrati) zur neuen Fahne: „Chi vuol sottoscriuere in tutte le cose questa legge, lo faccia; io per me la chiamo vna ragione

[1]) Argomento der Dido (1641): „Quest' opera sente delle opinioni moderne. Non ò fatta al prescritto delle Antiche regole; ma all' usanza spagnola rappresentata gl'anni e non le hore." Kretzschmar, a. a. O. S. 20. Auch 1646 kam Busenello (in La Prosperità infelice di Giulio Cesare, die er übrigens ausgesprochen nach dem Vorbild Senecas fünfaktig gestaltete) auf die Sache zurück: „E chi gode di farsi schiavo delle regole antiche habbia le sue sodisfatione in Plenilunio, e si contenti credere, che tanto piace à chi scrive il giusto del proprio genio, quanto forse ad altri il biasimar le cose altrui." Hingegen meinte Bissari (Totila 1648), es sei mit den modernen Erfindungen nicht so weit her, vielmehr „alles schon dagewesen" und begründet seine Ansicht ausführlich mit Zitaten aus den alten Autoren. Vgl. Belloni, a. a. O. S. 325. Die „Irene" Girolamo Frigimelica Robertis (1695, Belloni S. 326) kommt hier nicht in Betracht, da sich um 1700 ja bereits eine Umgestaltung des Librettos vorbereitet.

[2]) Vom 1. Januar 1642.

[3]) Belloni, a. a. O. S. 325 verkennt offenbar die Veranlassung zu Nolfis Ausführungen.

di Stato combattuta dall' interesse e dal Tempo. Infelice Secolo, se l'orme de' passati obligassero il nostro piede ad vn' inalterabile camino ... Feci gia molti anni rappresentare il ritorno d'Ulisse in Patria, Drama cavato in punto da Homero, e raccordato per ottimo da Aristotele nella sua Poetica e pur anco all'hora odij abbacciar qualche cane, ma io non fui però tardo à risentirmene co' sassi alle mani ... Aristotele ne' presenti tempi regolarebbe anch' egli la tua Poetica all' inclinatione del Secolo." Sbarra mußte in seinen auch sonst wichtigen Vorbemerkungen zu „Alessandro vincitor de se stesso" (1651, Musik von Cavalli) vor allem Aristoteles nicht für den Umstand mitverantwortlich machen, daß Helden wie Alexander Arien sängen: „So che l'ariette cantate d'Alessandro e Aristotele si stimeranno contro il decoro di Personaggi si grandi; ma in Musica, non imitandosi in questa maniera il discorso naturale ... e pur questo difetto non solo è tolerato dal Secolo corrente, ma riceuuto con applauso." Castoreo erklärt auch im folgenden Jahre in seinem Drama „Eurimene" Aristoteles für endgültig erledigt: „Le regole dello Stagirita circa il comporre sono del tutto obliate, perchè nel cangiarsi de' Secoli si muttano le forme di vivere; e se Aristotile fosse per scriver la Poetica a nostri tempi, la farebbe di altra maniera." Aureli aber schreibt in seinem „Medoro" (1658 komponiert von Luccio): „So anch 'io le regole d'Aristotile, ma studio quelle d'aggradire al Veneto genio, e di compiacere à chi spende."

Damit seien diese Mitteilungen zur venezianischen Oper für heute beschlossen; bei anderer Gelegenheit hoffe ich sie weiterzuführen.

Totenschau für das Jahr 1924

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen

AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung
DMZ = Deutsche Musiker-Zeitung
DTZ = Deutsche Tonkünstler-Zeitung
Kl = Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter)
MDO = Musica d'Oggi (Milano)
MEZ = Musikerziehung
MGKK = Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst
MK = Musiker-Kalender (Hesse-Stern)
MMR = Musical Monthly Record (London)
Mu = Die Musik
Musa = Musica sacra
NMZ = Neue Musik-Zeitung
NZ = (Neue) Zeitschrift für Musik
Or = Das Orchester
RMC = Revista Musical Catalana (Barcelona)
Si = Signale
St = Die Stimme
ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft

ACKTÉ, Emmi, finnische Sängerin. † in Helsingfors (78). AMZ 951; Mu XVII, 399.

AGUIRRE, Julian, argentinischer Komponist (55). NZ 601.

ANDRÉ, Ludwig, Musikverleger. † in Offenbach (66). St XVIII, 134.

BACHRICH, Albert, Violinist u. Begründer des Bachrich-Quartetts. AMZ 603.

BALLUFF, Anton, Kammersänger a. D. † 4. Dezember in Stuttgart (78). NMZ 46, 172; AMZ '25, 25; Mu XVII, 399.

BARDAS, Willy, Berliner Pianist, verunglückte tödlich in Neapel. AMZ 751; DTZ XXII, 18; Si 1644.

BECKER, Reinhold, Professor, Komponist. † 14. Dezember in Dresden (82). NMZ 46, 199; DMZ 613; MEZ 240; Mu XVII, 318.

BELLWIDT, Eduard, Gesangspädagoge. † in Frankfurt a. M. AMZ 847; NMZ 46, 148.

BERTÉ, Heinrich, Operettenkomponist. † in Wien. AMZ 623; NZ 526.

BESL, Carl, Dr., Kapellmeister an der Staatsoper. † 29. April in Berlin. Mu XVI, 699; NMZ 45, 151; St XVIII, 69.

BIRGFELD, Rudolf, Musikschriftsteller. † 9. August in Berlin. Si 1282; NZ 527.

BISMA, Elise von, Musikdirigentin. † in Hamburg. AMZ 536.

BLÄTTERMANN, Heinrich, städtischer Musikdirektor. † in Krefeld (72). AMZ 520.

BORNEMANN, Georg, Dr., Mitbegründer des Bach-Museums. † in Eisenach (73). AMZ '25, 45.

BOTTAZZO, Luigi, Organist an der Kathedrale. † 29. Dezember in Padua (79). AMZ '25, 133.

BROGI, Renato, Komponist. † 24. August in Fiesole (57). MDO 290; Mu XVII, 79.

BRUNS, Richard, Kammermusiker. † im August in Dresden (57). Or 168.

BÜRKLIN, Albert, Dr., ehemaliger Generalintendant des Karlsruher Hoftheaters. † in Mannheim. Mu XVI, 939.

BURRIAN, Karl, Kammersänger. † Smichow bei Prag. NMZ 46, 55; AMZ 735; Si 1503; NZ 601.

BUSONI, Ferruccio, Pianist und Komponist. † 27. Juli in Berlin (68). NZ 435; Mu XVI, 887; AMZ 574; DMZ 382; MEZ 137; Si 1223; MDO 264; MMR 257; RMC 243; Anbruch 347; NMZ 46, 91; Musa '25, 34.

CHYALA, Emanuel, Kritiker und Komponist. † 31. Oktober. NZ 734.

DUBOIS, Théodore, Komponist. † 12. Juni in Paris (87). MMR 211; AMZ 520; RMC 158; NZ 403; Mu XVI, 939.

EGLI-KNÜPFER, Marie, Kammersängerin. † 6. August in Bayreuth. AMZ 603; MEZ 138; NMZ 45, 286; NZ 525.

EHRLICH, Rudolf, Violoncellist. † 14. Septbr. in Moskau (58). Mu XVII, 238.

---

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der betreffenden Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Verstorbenen.

EITZ, Carl, Professor, Dr., Gesangspädagoge. † 18. April in Eisleben (76). ZM 621; MEZ 121; NMZ 45, 98; AMZ 297; Mu XVI, 699.

ENGELHARDT, Franz Xaver, Professor, Domkapellmeister. † 14. Juli in Regensburg (65). Musa '25, 59; St XIX, 19; AMZ 567; NMZ 45, 259; Mu XVI, 939.

FAURÉ, Gabriel, Komponist. † 4. November in Paris (80). Mu XVII, 263; MDO 362; AMZ 847; MMR 370; NZ 734.

GAST, Karl, Schulrektor, Mitbegründer und langjähriger Schriftleiter der „Stimme". † 2. Januar in Berlin. St XVIII, 1.

GÖTZE, Eduard Dietrich, Pianist, Kammervirtuose. † 15. November in Weimar. AMZ 911; NMZ 46, 199.

GRIBB, Julius, Gesangspädagoge u. ehemal. Opernsänger. † in Hamburg (55). NZ 601.

GRÜNFELD, Alfred, Pianist und Komponist. † 4. Januar in Wien (72). Mu XVI, 459; AMZ 28; NMZ 45, 26; Si 44.

GUIMERÀ, Angel, Dichter u. Librettist. RMC 186.

HAMMIG, Wilhelm Hermann, Geigenbauer. † 16. November in Berlin (55). AMZ 855; DMZ 613; NZ 734.

HANNIKAINEN, P. J., Komponist. † in Helsingfors (70). AMZ 697; NZ 601.

HAUPT, George, Kantor und Organist von St. Marien. † in Danzig (70). AMZ 536.

HAUPTMANN, Karl, Kapellmeister und Korrepetitor der städtischen Bühnen. † in Graz. AMZ 697.

HELSTED, Gustav, Organist an der Frauenkirche. † in Kopenhagen (67). Mu XVI, 619.

HERBERT, Victor, Cellist und Komponist. † 27. Mai in New York (65). MMR 211; AMZ 504; Mu XVI, 858; Si 1046.

HERBST, Curt, Organist an der St. Georgenkirche. † in Hamburg. AMZ 847.

HERRMANN-RABAUSCH, K., Pianistin. † in München. Mu XVI, 699.

HEYDECKER, Julius, Direktor und Intendant des Stadttheaters. † 1. April in Nordhausen. AMZ 297.

HIELSCHER, Paul, Professor, Musikdirektor der „Singakademie". † in Brieg (60). AMZ 111.

HILDACH, Eugen, Professor, Liederkomponist und Konzertsänger. † 28. Juli im Sanatorium Waldfrieden in Zehlendorf bei Berlin (75). NMZ 45, 259; Si 1224; Mu XVI, 939; St XVIII, 133; MEZ 138.

HOLLÄNDER, Alexis, Prof. Musikpädag., Komponist. † 5. Februar in Berlin (84). AMZ 96; NMZ 45, 26; St XVIII, 43; Mu XVI, 459.

HOYER, Fritz, Komponist, Klavierpädagoge u. Musikkritiker. † in Berlin (76). NZ 662.

JOSÉ, Dr., F. R. G., Professor an der Musikakademie. † 20. März in Dublin (70). MMR 181.

KANZLER, Baron Rudolf, ehem. Lehrer an der Accademia di Santa Cecilia. † 28. Februar in Rom (60). Mu XVI, 619; MDO 102.

KLEIN, Martin, Theaterdirektor, einstiger gefeierter Buffo. † in Berlin (60). Si 1761; AMZ 891.

KLINCKERFUSS, Johanna, Hofpianistin. † 13. Dezember in Stuttgart (70). Mu XVII, 399; NMZ 46, 172; AMZ '25, 25.

KNÜPFER-EGLI, Marie s. Egli.

KÖHLER, Wilhelm, Kirchenmusikdirektor. † 24. Juni in Saalfeld (73). NMZ 45, 238; MEZ 137; St XVIII, 134; NZ 526.

KÖNIG, Karl, Kammermusiker (Fagottist). † 25. Mai in Berlin (67). Or 92.

KRANICH, Friedrich, Obermaschinenmeister des Festspielhauses. † in Bayreuth. Mu XVI, 778.

KREHL, Stephan, Professor, Komponist, Studiendirektor des Konservatoriums. † 8. April in Leipzig (59). NMZ 45, 74; AMZ 261; NZ 250; Mu XVI, 699; MMR 181; Si 602.

KRETZSCHMAR, Hermann, Professor, Dr., Musikgelehrter. † 10. Mai in Groß-Lichterfelde bei Berlin (77). ZM 481; MEZ Nr. 7; AMZ 389; NZ 295; Mu XVI, S. 779; NMZ 45, 171; MG KK 172; St XVIII, 103; Si 788; DTZ XXII, 6.

LABOR, Josef, Pianist, Organist und Komponist. † in Wien (82). Mu XVI, 699; NMZ 45, 151.

LAPEYRA, Josep, Komponist (62). RMC 215.

LEMOINE, Henry Félicien, Musikverleger. † 11. April in Paris. Bibl. de la France Nr. 23.

LEYTHÄUSER, Max, Komponist und Schriftsteller. † in München (71). AMZ 827; Mu XVII, 238.

LJAPUNOFF, Sergei, Komponist. † 9. November in Paris. Mu XVII, 269; AMZ 919; DTZ XXII, 14; MMR 370; NZ 734.

LORENZ, Julius, Musikdirektor. † 1. Oktober in Glogau (61). NMZ 46, 188; NZ 734.

MACHADO, Aug., Direktor des Konservatoriums und Komponist. † in Lissabon (79). RMC 159.

MAHILLON, Victor, Begründer des Brüsseler Musikinstrumentenmuseums. † 17. Juni in Cap Ferrat. MDO 290; Mu XVII, 79.

MAIER, Ludwig Felix, Professor für Orgel an der Akademie der Tonkunst. † in München (58). AMZ 603; NMZ 45, 310; Mu XVII, 79.

MANZOCCHI, Salvatore, A., Gesanglehrer und Komponist. † 22. Februar in Parma (79). MDO 102.

MARÉCHAL, Henri, Komponist. † in Paris (82). MMR 211; RMC 159; Mu XVI, 939.

MARSICK, M. Pierre Joseph, Violinvirtuose. † in Paris (87). NZ 734; Mu XVII, 399.

MASON, Thomas G., Begründer der Klavierfabrik Mason and Risch. † in Toronto (89). MMR 334.

MATTIOLI, Guglielmo, Professor am Liceo musicale. † 6. Mai in Bologna (65). MDO 185; Mu XVI, 779.

MEER, Max ter, Hofopernsänger. † 6. Juli in Augsburg (50). Mu XVI, 938; AMZ 568; Si 1225; NZ 466.

MELLIEN, Anna, Gesangspädagogin. † in Berlin. AMZ 807.

MERIKANTO, Oskar, Komponist und Direktor der Finnischen Oper. † in Helsingfors (55). AMZ 111; Mu XVI, 538.

MICHALEK, Franz, Organist und Lehrer am Konservatorium in Köln. † bei einer Konzertprobe in Düren. NMZ 45, 151.

MITTERER, Ignaz, Domherr und Komponist. † 18. August in Brixen (75). Musa '25, 34; St XIX, 20; AMZ 623; NMZ 45, 310; Mu XVII, 79; NZ 601.

MORGAN, Merlin, Opernkapellmeister. † 25. April in London. MMR 181.

MORONI, Umberto, Klavierpädagoge. † 3. Oktober in Mailand (46). MDO 326.

MUTHER, Ludwig, Kapellmeister und Komponist. † in Krems bei Linz. AMZ 623; Mu XVII, 79; NZ 601.

NIECKS, Frederick, Professor, der Chopinbiograph. † 24. Juni in Edinburgh (80). MMR 211; AMZ 551; ZM 633; NZ 465.

OBERLÄNDER, Ernst, Kammermusiker, Klarinettist. † in Braunschweig. AMZ 159.

OERTEL, Leo, Musikverleger. † 6. August in Hannover. AMZ 623; Si 1407; NZ 601.

ORMEVILLE, Carlo d', Librettist und Opernleiter. † 26. Juli (74). MDO 265; Mu XVII, 79.

OTTO, Julius, Hofrat, Intendant des Bremer Stadttheaters. † 21. Dezember in München (62). AMZ '25, 25.

OTTOLENGHI, Aldo, Komponist. † 3. Oktober in Mantua. MDO 326; Mu XVII, 238; AMZ 931.

PARRATT, Walter, Organist am Royal College of Music und Komponist. † in Huddersfield (Yorkshire) (81). RMC 158.

PAVAN, Giuseppe, Musikgelehrter. † in Cittadella. MDO 362.

PESCHEK, Franz, erster Flötist an der Staatsoper, Kammervirtuose. † in Dresden. AMZ 568.

PFITZNER, Oskar, ehemaliger Konzertmeister des städtischen Orchesters, der Onkel Hans Pf's. † in Bremen (71). NMZ 45, 98.

PINELLI, Oreste, Pianist, ehemaliger Lehrer am Liceo di Santa Cecilia. † in Rom (80). MDO 149.

POPPER, Wilhelm, Cellist, Bruder David Ps. † in Wien (78). NMZ 45, 26; AMZ 143.

PRESS, Joseph, Cellist. † in Rochester (44). AMZ 828; Si 1720; Mu XVII, 238.

PUCCINI, Giacomo, Komponist. † 29. Novbr. in Brüssel (67). Mu XVII, 259; AMZ 899; Si 1890; Orch. 205; NZ 716; DMZ 612; MDO 371; NMZ 46, 164.

RABAUSCH s. Herrmann.

RADNITZKY, Franz, Violinist, Mitglied des Hellmesberger-Quartetts. † in Wien (70). AMZ 623; NMZ 46, 55; NZ 601; Mu XVII, 238.

REICH, Wilhelm, erster Kapellmeister des Stadttheaters. † in Dortmund (61). AMZ 568; Mu XVI, 939; NZ 525.

REINDEL, Alwin, Musikdirektor. † 12. August in Breslau. AMZ 623.

RHEYN, Sanna van, ehemalige Dresdner Konzertsängerin. † in München (50). AMZ 333.

ROBERT, Richard, Professor, Pianist, Kapellmeister und Pädagoge. † 3. Februar in Wien (63). AMZ 84; NMZ 45, 26.

SAUER, Arthur, Komponist. † in Berlin (39). AMZ 931.

SCHARWENKA, Xaver, Professor, Komponist und Klavierpädagoge. † 8. Dezember in Berlin (75). AMZ 939. DMZ 613; Si 2006; MEZ 240; MMR '25, 3; NMZ 46, 173; Mu XVII, 334.

SCHLOMING, Harry, Violinist und Komponist. † in Panama (72). AMZ 172.

SCHOTTLER, Cl., Dr., Musikreferent. † 3. Oktober in Heidelberg (66). NMZ 46, 148.

SCHRECK, Julius, Obermusikmeister der ehemal. deutschen Armee. † in Neuburg (73). AMZ 351.

SCHRÖDTER, Fritz, Tenorist der ehemaligen Hofoper. † in Wien (69). Mu XVI, 459; AMZ 43.

SCHULTZE, Johannes, Musikdirektor. † in Hamburg (76). AMZ 870; Mu XVII. 318.

SCHUSTER, Hans, früherer Orchesterdirektor am Mannheimer Hoftheater. † in München. AMZ 143.

SCHWARTZ, Heinrich, Professor, Pianist und Lehrer an der Akademie der Tonkunst. † 8. Juli in München (63). AMZ 568; NMZ 45, 238; NZ 465.

SEBASTIANI, Carlo, Opernkomponist. † 2. Juli in Neapel (74). Mu XVI, 939.

SEILING, Jos., Musikschriftsteller und Musikalienhändler. † in München (73). AMZ 297.

SETTEKORN, Robert, Baritonist. † in Braunschweig (72). AMZ 504; MK 13.

SEYBEL, Georg, Musikschriftsteller. † in Wien (37). AMZ 277.

SIEGER, Friedrich, Justizrat, Dr., Vorsitzender der Museumsgesellschaft. † 17. August in Frankfurt a. M. Mu XVII, 79; NMZ 45, 311; Si 1311.

SINGENBERGER, Johann Baptist, Professor, Kirchenmusiker. † 29. Mai in Milwaukee (76). Musa '25, 34; AMZ 536.

SLATTER, Arthur Frederick, Violinist u. Gründer der Orchestral Society. † in Grimsby. MMR 306.

SONDERMANN, Lizzi, Gesangspädagogin. † in Nürnberg (64). AMZ 736.

SPITTA, Friedrich, Professor der Theologie und Musikgelehrter. † 7. Juni in Göttingen (73). MGKK 133; NZ 402; ZM 633; St XVIII, 134.

STANFORD, Charles, Komponist. † in London (72). AMZ 244; Mu XVI, 699.

STEINKÜHLER, Wilhelm, Musikdirektor. † in Hagen (53). NZ 662; AMZ 735.

STERNBERG, Constantin von, Musikpädagoge u. Komponist. † in Philadelphia (72). RMC 158.

STIEBITZ, Richard, Professor, Pianist und Komponist. † 6. Juni in Spandau (64). St XVIII, 133; AMZ 536; NMZ 45, 238; NZ 525.

STOCK, Herbert, Baßsänger an der Staatsoper. † in Berlin. NMZ 46, 55; Si 1409; AMZ 639; St XIX, 20.

SZPINGER, Leonhard von, Opernsänger. † in Weimar. Mu XVI, 538.

THIERFELDER, Albert, Professor Dr., Musikgelehrter und Komponist. † 5. Januar in Rostock (78). AMZ 43; NMZ 45, 26; Mu XVI, 459; ZM VI, 287.

ULLRICH, Friedrich, Musikverleger, Komponist von Männerchören. † in Bonn (63). AMZ 697; NZ 734.

UZIELLI, Julia Gesangspädagogin. † in Frankfurt a. M. AMZ 96; Mu XVI, 538.

VANDERSTETTEN, Emil, Oberspielleiter der Oper. † in Dortmund (58). AMZ 111; Mu XVI, 538.

VERHEY, Theodor H. H., Komponist und Musikpädagoge. † in Rotterdam (76). NMZ 45, 151.

VERHEYEN, Paul, Kammersänger. † in Darmstadt (39). AMZ 568; Mu XVI, 939.

WAMBACH, Emil, Komponist und Direktor des Königl. Konservatoriums. † in Antwerpen (70). RMC 159; MMR 181.

WEISE, Ernst, Kammervirtuos (Klarinette). † in Weimar (77). Or 157.

WILLIAM, Henry of, Komponist. † in London (50). Mu XVI, 538.

WILMKING, Walter, Kapellmeister am Stadttheater. † in Krefeld. NMZ 46, 55; NZ 662; Mu XVII, 238.

WILSON, Philip, Sänger und Bearbeiter englischer Arien (38). MMR 268.

WITTIG, Karl, Musikdirektor und Komponist. † in Lüdenscheid (72). AMZ 96.

WOLFF, Paul, Opernkapellmeister. † in Charlottenburg (64). NMZ 46, 55 NZ 601.

ZEISS, Karl, Dr., Generalintendant der bayerischen Staatstheater. † 13. Februar in München (52). Mu XVI, 538; NMZ 45, 26; AMZ 96.

ZICHY, Graf Geza, Klaviervirtuos. † in Pest (73). Mu XVI, 459; AMZ 43; NMZ 45, 26.

ZIMMERMANN, Carl, Musikdirektor u. Stadtkapellmeister. † in Coburg. AMZ 111.

ZOIS, Hans von, Komponist. † in Prag (65). AMZ 43; MK 13.

ZWEERS, Bernhard, Komponist. † in Amsterdam (70). AMZ '25, 25; Mu XVII, 399.

VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1924 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen[1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse

Behrend, William und **Hortense Panum.** Illustreret Musiklexikon s. unter Musiklexikon.

Bekker, L. J. de. Black's Dictionary of music and musicians: from the earliest times to 1924. London, Black. 8°. 765 p. 21 s.

Braun, Jos. Liturgisches Handlexikon. 2. verb., sehr verm. Aufl. Regensburg, J. Kösel & F. Pustet. 8°. VIII, 399 S. ℳ 5.

Busoni, Ferruccio. Werk-Verzeichnis. Auf Grund d. Aufzeichn. Busonis zsgst. u. hrsg. von s. Verlegern. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 62 S. ℳ 2.

Eaglefield, A. Dictionary of modern music and musicians, from 1880 — present day. London, J. M. Dent & Sons. gr. 8°. 560 p. 35 s.

Eitner, Rob. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jhs. 3. (anastat.) Abdr. [10 Bde.] Bd. 1. 8. 2. 3. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. Je ℳ 12. Subskr.-Pr. Je ℳ 10.

González, Alonso José. Repertorio de Cánticos sagrados escogidos y ordenados por ... Madrid. Editorial del Corazon de Maria [2ª edic. 1924. Notablemente aumentada y corregida por el Rdo P. Manuel Sierra. 4°. 1413 páginas. 3 Bände.]

Handbuch der musikalischen Literatur oder Verzeichnis der im Deutschen Reiche, in den Ländern deutschen Sprachgebietes .... erschienenen Musikalien .... Bd. 16 = Erg.-Bd. 13. Die von Anfang 1919 bis Ende 1923 neu ersch. u. neu bearbeit. musikal. Werke enth. Lfg. 1—16. Leipzig, Hofmeister. 4°. Je ℳ 8.

Internationale Ausstellg. neuer Theatertechnik (Konzerthaus), unter Mitw. der Gesellsch. zur Förderg. moderner Kunst in Wien im Rahmen des Musik- u. Theaterfestes d. Stadt Wien 1924. Katalog, Programm, Almanach. Hrsg. von Friedr. Kiesler. Wien, Würthle & Sohn Nachf. gr. 8°. 80 S. m. Abb. ℳ 1.

Lerche, Julius. Das Wort zum Lied. 1800 d. beliebtesten Konzertlieder im Texte. Eine Textprogramm-Sammlg. f. Hörer d. Funkkonzerte, Konzertbesucher u. Grammophonfreunde. Berlin, Bote & Bock [1924]. 8°. 274 S. Geb. ℳ 3,50.

Lundgren, Vilhelm. Musikaliskt reallexikon. En kortfattad uppslagsbok över musikaliska fackord och fackuttryck. Uppsala, Lindblad. 101 s. Kr. 2,75.

---

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland und Spanien erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren: Prof. Dr. Angul Hammerich in Kopenhagen, C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm, Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haapanen in Helsingfors, Dr. Igini Anglès, Bibliothekar an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona. Die Verbindung mit Rußland war mir trotz wiederholter Bemühungen diesmal leider nicht möglich, doch soll versucht werden, diese Lücke im nächsten Jahrbuch auszufüllen. Für die übrige außerdeutsche Musikbibliographie bin ich der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig und Herrn Dr. K. W. Hiersemann-Leipzig zu Dank verpflichtet. Die Titel der Doktordissertationen wurden mir von den betreffenden Herren Dozenten freundlichst übermittelt.

McColvin, Lionel R. Music in public libraries: a guide to the formation of a music library, with select lists of music and musical literature. London, Grafton. 8°. 140 p. and index, 7 s. 6 d.

Musiklexikon, Illustreret. Udgivet of Hortense Panum og William Behrend. Under medvirkning af O. M. Sandvik. Ca. 12 hefter. Kopenhagen, Aschehoug & Co. Je Kr. 2.

Musikwörterbuch, Kurzgefaßtes, nebst e. Einl.: Das Notwendigste aus der Elementar-Musiklehre. Leipzig, Domkowsky & Co. 16°. 62 S. ℳ 0,60.

Nielsen, Alfred. Sang-Katalog. [Dänische, norwegische, schwedische, finnische Gesänge.] II. Tl. Kopenhagen, Nordisk Musikforl. 368 S. Kr. 16.

Noten, Neue. (Hauptschriftl.: Gerhard Menz. Verantwort.: Friedr. Michael. Jg. 1.) [1924. Etwa 8 Nrn.] Leipzig, Geschäftsstelle des Börsenvereins d. Deutschen Buchhändler. gr. 8°. Jede Nr. ℳ 0,10.

Poidras, H. Dictionnaire des luthiers s. Abschnitt VIII.

Pratt, Waldo S. The new encyclopedia of music and musicians. Illus. London, New York, Macmillan. 8°. 973 p. 31 s. 6 d.

Quarterly, The musical.* O. G. Sonneck, Editor. Index of authors and subjects. For Vols. I–X. New York, Schirmer. gr. 8°. 49 p.

Ruthardt, Adolf. Wegweiser durch die Klavier-Literatur. 10. Aufl. Leipzig ('25), Gebr. Hug & Co. 8°. IX, 398. ℳ 6,50.

Tengstrand, E. Handbok för musikvänner. Förklaring över i musiken förekommande utländska ord och beteckningar. Med förord av Richard Andersson. 2:a uppl. 63 s. Uppsala, Lindblad. kr. 1.

Veldkamp, J. en K. de Boer. Kun je nog zingen, zing dan mee! Tekstboekje. 280e—300e duizendtal. Groningen, Noordhoff. kl. 8°. 98 p. f. 0,20.

Vercheval, H. Dizionario del violinista, e violoncellista. Bologna, C. Sarti. 248 p. L. 10.

Verzeichnis der im J. 1923 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. m. Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordnung nebst systemat. geordneter Übersicht u. e. Titel- u. Text-Register (Schlagwort-Register). Jg. 72. 1923. Leipzig, Hofmeister. 4°. VI, 196 S. ℳ 24.

Was man heute singt. Bd. 14—18. Köln, J. Böttger. 16°. 24, 32, 32, 32, 32 S. Je ℳ 0,20.

II.

Periodische Schriften

Von den laufenden Zeitschriften sind nur die neu erschienenen angezeigt.

Almanach* der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1924/25. Hrsg. von Gustav Bosse. Regensburg ('25), Bosse. 8°. 352 S. mit zahlr. Taf., 1 Fksm. Geb. ℳ 3.

Almanach der vereinigten Stadttheater Oberhausen-Gladbeck. Zsgst. von Ole Olsen. (Jg. 1.) 1923/24. Oberhausen, Rheinland, Vereinigte Verlagsanstalten A.-G. 8°. 81 S. m. Abb.

Almanach des théâtres. Année 1922. Par Augustin Aynard. Paris ('24), Stock. fr. 10.

Angoulême-Spectacles. Organe d'informations théâtrale et cinématographique, littéraire sportive, de critique et d'actualité. Ire année. (Nr. 1, 15 janvier 1924.) Angoulême, impr. F. Vincent. Fol. Jährlich fr. 8.

Annuaire de l'association des artistes musiciens, fondée en 1843. 81e année. 1924. Paris, impr. Chaix, 20, rue Bergère. 8°. 71 p.

L'Annuaire des artistes, du théâtre, de la musique et des conservatoires pour 1924. Paris, L'office général de la musique. 8°. 1600 p. Geb. fr. 33.

Annuario musicale italiano. Anno II (1924/25). Roma, Casa edit. dell' Annuario. 8°. L 10.

Annuario della regia accademia di Santa Cecilia dal 1° luglio 1923 al 30 giugno 1924. Roma, soc. tip. A. Manuzio. 8°. 226 p.

Anregungen. Musikalisch-literar. Monatsblätter. Jg. 1. 1924. (12 Hefte.) Berlin-Friedenau, Rheinstr. 24, Verl. der Anregungen. 8°. Jedes Heft ℳ 0,50.

Augenblick, Der. Wochenschrift f. Musik, Theater, bild. Kunst, Film. Schriftl.: Walter Berten [1. Jg.] 1924. 52 Nrn. M. Gladbach, Dederichs. 2°. Monatl. M. 0,50.

Ausblick. Blätter der Dresdner Staatstheater. Opernhaus. Hrsg. von Hans Tessmer. Jg. 1. 1924. 6 Hefte. Dresden, Buchdr. d. Wilh. u. Bertha v. Baensch-Stiftg. gr. 8°. Je ℳ 0,60.

Bach-Jahrbuch.* 20. Jg. 1923. Im Auftr. der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & H. = Veröffentlichgn. der Neuen Bachgesellsch., Vereinsjahr 24,2. 8°. 90 S.

Bär, Der.* Jahrbuch v. Breitkopf & Härtel. 1925. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 159 S. mit Abb., mehr. Taf., 3 Faks., Briefm. Geb. ℳ 6.

Bergfried, Der. Ausblicke auf d. Kunst. Thüringer Zeitschr. f. Literatur, Kunst u. Musik.

Hrsg. v. Hugo H. Bickhardt u. Ulrich Nicolai. [1. Jg.] 1924. Eisenach, Heimatbuchh. gr. 8°. Halbj. ℳ 2,50.

Blätter für Musikfreunde. 1. Jg. H. 1. September 1924. Hrsg. v. Wilh. Lange. Oberhausen-Rheinland, Mülheimer-Str. 66. 8°.

Bologna musicale: guida del musicista, anno II (1924). Bologna, Sarti. 16°. 148 p. L 4.

Bühnen-Jahrbuch, Deutsches. Jg. 35. 1924. Berlin W 62, Keithstr. 11: Genossenschaft dt. Bühnen-Angehörigen. 8°. XVI, 712 S. ℳ 6,60. [Dasselbe.] Jg. 36. 1925. Ebenda. 8°. XVI, 824 S., 4 Taf. Geb. ℳ 5.

Bulletin annuel de la Société mutuelle des professeurs du Conservatoire national de musique .... par Alphonse Duvernoy. 1923. Paris, impr. Chaix. 8°. 23 p.

La **Danse** internationale. Revue mensuelle. Ire année. No 1. Janvier 1924. Marseille, impr. E. Schickler. 4°. Jährl. fr. 25.

Danse et musique sur la terre d'Afrique. Bimensuel. Ire année. No 1. 3 novembre 1923. Alger, 6, rue d'Aumale. 8°. Jede Numm. 50 c.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié sous la direction du Rme dom F. Cabrol ... et du R. P. dom H. Leclercq, avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs. Fasc. 56—59. Paris, Letouzey et Ané. 8°.

Musical **directory,** 1924. (72nd year.) London, Rudall Carte. 8°. 457 p. 6 s.

L'**Echo** des spectacles et concerts. Ire année. No 1. 13 octobre 1923. Constantine, impr. Lefert. kl. Fol.

L'**Entr' acte.** Journal-programme artistique, littéraire, musical. Ire année. No 1. 20 octobre 1923. Arras, impr. D. Malfait et Cie. Fol.

Europa-Almanach. Malerei, Literatur, Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode, außerdem nicht unwichtige Nebenbemerkgn. Hrsg. Carl Einstein, Paul Westheim. Jg. 1. 1925. Potsdam, Kiepenheuer. 22×29 cm, 282 S. m. Abb., Musikbeil. 7 S. ℳ 5.

Gazette artistique. Organe de la Société des grands concerts de Lyon. Ire année. (No 1. 15 nov. 1923.) Lyon, impr. Audin. 16°.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1922/23. 29. u. 30. Jg. Bibliographie und Totenschau von Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters. 4°. 57 S.

Jahrbuch*, Schweizerisches, für Musikwissenschaft. Hrsg. v. d. Ortsgruppe Basel d. Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Bd. 1. (Festschrift zum musikwissenschaftl. Kongreß in Basel 26.—29. Sept. 1924.) Basel, Helbing & Lichtenhahn. gr. 8°. IV, 156 S., 1 Titelb., Musikbeil. 10 S. fr. 5.

Kapellmeister, Der. Silvings internationale Zeitschrift für Konzert, Theater, Kino, Radio und Tanz. 1. Jg. Nr. 1. Sept. 1924. Hrsg.: Bertold Silving, Wien. Redaktion u. Administration: Wien II., Negerlegasse 8. Erscheint monatlich. Einz. Nr. ℳ 0,25. 4°.

Konzert. Vortrag. Tanz. Fachorgan für die Interessen d. Konzertunternehmer Deutschlands, der Musikvereine und der innerhalb Deutschlands öffentl. auftret. Künstler. Erscheint zweimal im Monat. 1. Jg. Nr. 1. 1. Oktober. Weimar, Konzertdirektion Rud. Buchmann. 4°. ℳ 3,50 Vierteljährl.

Kritik, Die deutsche. Zeitschr. u. Sammelwerk f. Theater-Interessenten. Kritikensammlg aus mehr als 200 d. größten dt. Tageszeitgn. Hrsg.: Franz Ducke. Ausg. B. Oper und Operette. Jg. 1. 1924. (24 Nrn.) Chemnitz, Kaiserstr. 20, Fr. Ducke. 4°. Viertelj. ℳ 9.

Kunst-Rundschau. Zeitschr. f. Theater, Musik, bild. Kunst u. Literatur. Schriftl.: Otto Larsen. Jg. 1. 1924. Büsum i. H., Dithmarschen-Verl. [Komm.: C. F. Fleischer. Leipzig.] 4°. Viertelj. ℳ 1,20.

Kunstschau, Deutsche. Halbmonatsschrift f. das gesamte Kunstleben Deutschlands. Musik, Theater, Literatur .... Hrsg. v. Willy Werner Göttig. Jg. 1. 1924 Nr. 1. Febr. Offenbach, André. Vierteljährl. ℳ 2,50.

Kunstschau, Sächsische. 1. Jg. Nr. 1. Oktober 1924. Leipzig, Max Reichelt. 4°. Einzelnr. ℳ 0.50.

Lied, Das deutsche. Ein Jahreskreis. (Vorw.: Fritz Jöde, Georg Kallmeyer.) [Jg. 1.] 1925. Wolfenbüttel, Zwissler. 4°. 56 S. ℳ 2.

Mandoline, Die. Eine Vierteljahrsschrift. Hrsg. v. Josef Zuth. Jahr 1. Folge 1. Sept. Wien, A. Goll. gr. 8°. Jährlich ℳ 3.

Mitteilungen der Düsseldorfer Theatergemeinde des Bühnenvolksbundes. (Verantw.: Theod. Hüpgens.) Jg. 2. 1924. [12 Nrn.] Düsseldorf, Düsseldorfer Theatergemeinde d. Bühnenvolksbundes. 8°.

Mozart-Jahrbuch,* hrsg. v. Herm. Abert. Jg. 2. München, Drei Masken-Verlag. gr. 8°. 252 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 5.

Musenhof. Nachrichtenblatt f. Theater, Musik, Literatur u. bildende Kunst. Hauptschriftl.: Georg Will-Büwi. Jg. 4. (104 Nrn.) Charlottenburg, Continental Presse-Büro. 47,5 × 32 cm. Monatl. ℳ 2.50.

Musik. Redaktion: Jens Arbo, Alf Due. Kristiania, Hjemmenes Note-central Charles R. Martens. 4°. Jährl. Kr. 12,50.

Musik im Leben, eine Zeitschr. der Volkserneuerung. Hrsg.: E. Jos. Müller, Köln. M.-Gladbach, Volksvereins-Verlag.

Musikblätter, Rheinische.* Mitteilungsblatt für die im Provinzialverband Rheinland zusammengeschlossenen Ortsgruppen des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer. E. V. Jg. 1. Heft 1. Mai 1924. [Schriftleiter: Adolf Siewert. Barmen, Provinzialverband Rheinland R. D. T. M. e. V.] 8°.

Musikbote. [Monatschr.] Geleitet von Otto Siegl. 1. Jg. 1. H. Dez. 1924. Wien, L. Coblinger. gr. 8°. Je 0,60 ℳ

Musik-Kalender f. 1925. 37. Jg. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburgerstr. kl. 8°. ℳ 1,10.

Musiker-Kalender* Hesse-Stern, Vereinigter. Jg. 47. 1925. Tl. 1. [2] Bd. 1. 2. Berlin, M. Hesses Verl. 16°. 160, 38 S.; 530, 38; 556 S. Lw. u. geh. ℳ 4,50.

Musiker-Kalender, Spemanns. 1925. [Wochenabreißkalender.] Stuttgart, Spemann. gr. 8°. 67 Bl. m. Abb. ℳ 2.

Musikerziehung, Die.* Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete u. Hilfswissenschaften. Begründet vom Verband akad. geb. Musiklehrer. Schriftleitg.: Walter Kühn. 1. Jg. 12 H. Geschäftsstelle: Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41. Jährl. ℳ 6.

Neujahrsblatt (112), der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich s. Abschnitt V unter Mussorgski.

Note d'archivio per la storia musicale. Periodico trimestrale diretto da Raffaele Casimiri. Anno I. Nr. 1. Marzo 1924. Roma, Edizioni „Psalterium". 8°. Jährlich L 30.

Notizkalender f. Musiker u. Musikfreunde. Offiz. Jahrb. d. österr. Musikerverbandes. Red. von C. M. Haslbruner. Statist. Tl. von Gottfried Czizinsky. N. F. Jg. 1. 1925. Wien, Perles. 8°. 146, 192 S. 1 Titelbl. Geb. ℳ 2.

Revista Catalana de Música. Barcelona, Mensual. Nr. 1. gener 1923. 8°. Jährlich 22 pts. [Nur bis Juni 1923.]

Singgemeinde, Die. Hrsg. von Heino Eppinger. Jg. 1. 1924 (6 Hefte m. 4 Notenbeigaben). Augsburg, Bärenreiter-Verl. gr. 8°. Jährl. ℳ 5. Einzelh. ℳ 0,45.

Spel en dans. Geïllustreerd maandblad voor tooneel, opera, dans en film. 1e jaarg. No 1. Sept. Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur. Jährlich (12 nrs), F 6.

Theater, Das deutsche. Jahrbuch für Drama u. Bühne. Hrsg.: Paul Bourteind, Paul Jos. Cremers, Ignaz Gentges. Bd. 2. 1923/24. Bonn, K. Schroeder. 4°. VIII, 373 S. ℳ 9.

Theater, Das dramatische. Eine Monatsschrift f. Theater, Literatur u. Künste. Hrsg. v. F. A. Angermayer u. Paul Zech. [1. Jg.] 1924. 12 Hefte. Leipzig, Schauspiel-Verlag. [Leipzig, C. Fr. Fleischer in Komm.] 4°. Viertelj. ℳ 4,50.

Theaterbuch, Prager. Gesammelte Aufsätze üb. dt. Bühnenkunst. Hrsg. von Carl Schluderpacher. ([Jg. 1.] 1924.) M. zahlr. Kupferstichen u. Lithogr. Prag, Fanta Nachf. 8° X, 171 S. Geb. Kč. 38.

Theater- u. Musik-Woche, Schlesische. Größte illustr. Wochenschrift Ostdeutschlands für das gesamte Bühnen- u. Konzertleben. Schriftleitg. und Verlag: Georg Jensch u. Herbert Urban, Breslau, Friedrich-Wilhelmstr. 24. 4°. Monatlich ℳ 1.

Ton und Wort. Blätter f. d. Freunde der Sprechmaschine. Schriftl.: B. J. Jachinski. Jg. 1. 1924. (12 Nrn.) Hamburg, Emil Körber. 4°. Jährl. ℳ 2.

Wesen, Deutsches. Kampfblatt f. d. deutschen Gedanken in Schrifttum, Kunst u. Musik. Mit Beil.: Das deutsche Buch. Zum Licht empor. 4 Buchbeil. Hrsg.: Kurtfritz Schwarz. Jg. 1. 1924. (12 Folgen.) Osnabrück, Volksdeutsches Verlags- u. Vertriebsbuchhaus. 4°. Viertelj. ℳ 1.50.

Zupfmusik, Die. Ein Führer u. Weggenosse f. die klampfende u. wandernde Jugend. Schriftl.: Bruno Schiffer. Jg. 1. 1924. (24 Nrn.) Berlin-Alt-Moabit, Linden-Verl. Carl Brust. gr. 8°. Viertelj. ℳ 0,90.

III.

Geschichte der Musik

(Allgemeine und Besondere).

Adler, Guido s. unter Handbuch.

Ans, Cinquante, de musique française 1874—1923. Ire livraison: L'Opéra, par Louis Laloy. Paris, Librairie de France.

Biehle, Herbert. Die Entwicklung des Musiklebens von Bautzen bis zum Beginn d. 19. Jhs. Bautzen, Buchdr. Gebr. Müller. 8°. 16 S.

Biehle, Herbert.* Musikgeschichte von Bautzen bis zum Anfg. d. 19. Jhs. (Veröffentlichgn. d. Fürstl. Instituts f. musikwissensch. Forschg. zu Bückeburg. Reihe 4: Quellenstudien zur Musikgeschichte deutscher Landschaften u. Städte. Bd. 3.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4°. XII, 156 S. ℳ 6.

Bishop, W. C. The Mozarabic and ambrosian rites: Four essays in comparative liturgiology. Edit. from his papers by C. L. Feltoe. (Alcuin Club tracts). London, Mowbray. 8°. 142 p. 5 s.

Boschot, Adolphe. Chez les musiciens (du XVIIIe siecle à nos jours). 2e série. 4e éd. Paris, Plon-Nourrit et Cie. 8°. VIII, 279 p. fr. 7,50.

Bottrigari, Hercole.* Il desiderio overo de' concerti di varii strumenti musicali, Venetia 1594. Mit Einl. u. Anm. hrsg. v. Kathi Meyer. Berlin, Breslauer. 4°. 31 S., XVI, 54 S. in Faks. ℳ 12. = Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch Frankfurt a. M.

Bücken, Ernst.* Führer u. Probleme der neuen Musik. Köln, Tonger. 8°. 172 S. Geb. ℳ 3.

Bücken, Ernst.* Der heroische Stil in der Oper. (Veröffentlichgn. d. Fürstl. Instituts f. musikwiss. Forschg. zu Bückeburg. Reihe 5: Stilkritische Studien. Bd. 1.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4°. VIII, 147 S. ℳ 6.

Concilium Tridentinum. Diariorum, actorum, epistularum, tractatuum nova collectio ed. Societas Goerresiana. T. 9. Freiburg, Herder. 4°. XXXI, 1193 S. ℳ 120.

Danckert, Werner.* Geschichte der Gigue. (Veröffentlichgn. des Musikwissenschaftl. Seminars d. Univ. Erlangen. Bd. 1.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4°. III, 172 S. ℳ 6.

Dandelot, A. La société des concerts du conservatoire (1828—1923). Avec une étude historique sur les grands concerts symphoniques avant et depuis 1828. Précédé d'une préface de Philippe Gaubert. Paris ('23), Delagrave. 8°. 268 p. portrs.

Desazars de Montgailhard. Les artistes toulousains et l'art à Toulouse au XIXe siècle. Ire livraison. Toulouse, Guitard. 8°. XVII, 120 p., portr.

Dresden, Sem. Het muziekleven in Nederland sinds 1880. Vol. I. Amsterdam, Elsevier. 8°.

Droz, E., et G. Thibault.* Poètes et musiciens du XVe siècle illustré de 14 phototypies. Paris, E. Droz. 4°. 86 p. fr. 90.

Duchartre, Pierre Louis. La comédie italienne. L'improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la Comedia dell' arte. Paris, Libr. de France. 4°. 328 p. fr. 80.

Dyson, George. The new music. London, Milford. 8°. 160 pr. 8 s. 6 d.

Einstein, Alfred. Beispielsammlg. zur älteren Musikgeschichte. 2., unveränd. Aufl. (Aus Natur und Geisteswelt. 439.) Leipzig, Teubner. kl. 8°. IV, 87 S. Geb. ℳ 1,60.

Elbogen, Ismar. Der jüdische Gottesdienst in seiner geschichtl. Entwicklg. 2., verb. Aufl. Frankfurt a. M., Kaufmann. gr. 8°. XVI, 619 S. ℳ 10.

Elbogen, Jishāq Mōšeh. Tōledōt hattefillah wehā åbōdāh be-Jiśrā'el. (Der jüd. Gottesdienst in seiner geschichtl. Entwicklung. Hebräisch.) Tirgēm miggermānit Bārūch Krupnik. H. 1. Berlin, „Dwir". gr. 8°. IV, 140 S. ℳ 0,50.

Encyclopédie de la musique. Fondateur: A. Lavignac. Directeur: L. de la Laurencie. Deuxième Partie: Technique-Esthétique-Pédagogie. Paris. Delagrave. Chaque fascicule fr. 1,25.

Époques, Les grandes, de l'art française. III. La musique et les arts decoratifs. (Petite bibliothèque „Pour mieux comprendre la France".) Paris, H. Didier. 16°. 64 p.

Favilli, Enrico. Compendio di storia della musica (Appendice: Dante e la musica nella Divina Commedia) coi programmi ufficiali dell' insegnamento scolastico magistrale ed elementare. Piacenza, C. Tarantola. 16°. VIII, 261 p. L 6,50.

Fitz-Gerald, S. J. A. The story of the Savoy Opera: a record of events and productions. Intro. by T. P. O'Connor. Illus. London, S. Paul. 8°. 260 p. 5 s.

Ganassi, Sylvestro. Regola Rubertina. s. Abschnitt VII.

Glyn, Margaret H. About Elizabethan virginal music and its composers. With 7 facsim. pages. London, W. Reeves. 8°. 172 p. 7 s. 6 d.

Gray, Cecil. A survey of contemporary music. London, Milford. 8°. 261 p. 7 s. 6 d.

Großmann, Walter.* Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae von Johs. de Muris. Ein Beitr. z. Musikanschauung d. Mittelalters. Mit 1 Abb. (Sammlg. musikwissenschaftl. Einzeldarst. H. 3.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. III, 100 S. ℳ 3.

Guchtenaere, Marg. de. Le piano, son origine, son histoire, sa facture. Paris, Edit. Cultura. 8°. 80 p. fr. 7.

Haapanen, Toivo. Die Neumenfragmente der Universitätsbibliothek Helsingfors. Eine Studie zur ältesten nordischen Musikgeschichte. (Helsingin Yliopiston Kirjaston julkaisuga — Helsingfors Universitetsbiblioteks skrifter V). Helsingfors. 8°. 114 S. Finn. ℳ 25.

Handbuch der Musikgeschichte.* Hrsg. v. Guido Adler. Mit vielen Notenbeisp. u. Abb. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt. 4°. XIV, 1097 S. ℳ 46.

Heinrichs, Georg. Der Singchor am Land-Schullehrerseminar zu Cassel. Beitrag z. Geschichte

d. Musik in Kurhessen, bes. am Lehrerseminar Cassel-Homberg. H. 3. Homberg, Settnicks Nachf. 8°. 20 S.

Hela, Martti. Vanhojen urkujemme vaiheita. [Aus der Geschichte unserer alten Orgel.] Porvoo, Söderström. 8°. 240 S. Finn. ℳ 30.

Hill, Edward B. Modern French music. Boston, Houghton. 8°. unpagin., ill. $ 4.

Jean XXII. Lettres communes analysées, d'après les registres dits d'Avignon et du Vatican, par G. Mollat. Fasc. 19. T. 9. Paris ('23), E. de Broccard. gr. 4°. fr. 24.

Kaul, Osk.* Geschichte d. Würzburger Hofmusik im 18. Jh. (Fränkische Forschgn. z. Geschichte u. Heimatkunde. H. 2/3.) Würzburg, C. J. Becker. gr. 8°. 131 S. ℳ 2,50.

Kirsch, Ernst.* Die Bibliothek des Musikalischen Instituts bei der Univers. Breslau. Ein Beitrag zur Kenntnis von dem Anteil Schlesiens an den musikal. Strömungen des 16.—18. Jhs. Berlin (1922!), in Komm. bei L. Liepmannssohn. 8°. 84 S. ℳ 1,50.

Klein, Wilh. Der preußische Staat u. das Theater im Jahre 1848. Ein Beitr. zur Geschichte d. Nationaltheateridee. (Schriften d. Gesellsch. f. Theatergeschichte. Bd. 83.) Berlin [-Wilmersdorf, Nassauische Str. 27], Gesellsch. f. Theatergeschichte. 8°. XI, 256 S., 1 Tab.

Klemetti, Heikki. Musiikin historia I. (Zweite verm. Aufl.) Porvoo ('22)!), Söderström. 8°. 432 S. Finn. ℳ 70.

Künstle, Karl. Reichenau. Seine berühmtesten Äbte, Lehrer u. Theologen. Freiburg, Herder. gr. 8°. 38 S. ℳ 1,60.

Lach, Rob. Zur Geschichte des musikal. Zunftwesens. (Akad. d. Wiss. Philos.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Bd. 199, Abh. 3.) Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 36 S.

Laloy, Louis. L'opéra s. Cinquante ans de mus. française.

Landormy, Paul. Histoire de la musique. Nouvelle éd. Paris, Mellottée. 8°. Geb. fr. 9,50.

Landowska, Wanda. Music of the past; tr. by William A. Bradley. New York, Knopf. 8°. 185 p. $ 2,50.

Laurencie, Lionel de la. L'École française de violon de Lully à Viotti. Etudes d'histoire et d'esthétique. T. 3. Paris, Delagrave. 8°. 319 p. 15 reproductions, fr. 30.

Lillie, Lucy C. The story of music and musicians. Illus. London, Harpers. 8°. 256 p. 5 s.

Lindberg, Gustaf. Die schwedischen Missalien des Mittelalters. Ein Beitrag zur vergleichenden Liturgik. 1. Bd. Kalendarium, Proprium de Tempore, Proprium de Sanctis, Commune Sanctorum. Akadem. Abhandlung. Berlin, Speyer & Peters. gr. 8°. XXIV, 439 S., 4 Taf., Fks. ℳ 12.

Lüthge, Kurt. Die deutsche Spieloper. Eine Studie. Braunschweig, W. Piepenschneider. 8°. 190 S. Geb. ℳ 4,50.

Mersmann, Hans.* Musik der Gegenwart. Mit 8 Bildtaf. Berlin, Bard = Kulturgeschichte d. Musik in Einzeldarst. gr. 8°. 83 S. mit Notenbeisp. Geb. ℳ 3.

Michalitschke, Anton Maria.* Theorie d. Modus. Eine Darst. der Entwickelg. des musikrhythm. Modus u. d. entsprech. mensuralen Schreibung. (Deutsche Musikbücherei. Bd. 51.) Regensburg, Bosse. 8°. 120 S. Geb. ℳ 2,50.

Mignon, Maurice. Etudes sur le théâtre français et italien de la Renaissance. Préface de Francesco Flamini. Paris, Champion. 8°. VI, 87 p. et planches.

Miragoli, Livia. Il melodramma italiano nell' ottocento. Roma, P. Maglione e C. Strini, succ. Loescher e C. 8°. 282 p. L 14.

Niebergall, Friedr. Der evangelische Gottesdienst im Wandel d. Zeiten. (Sammlg. Göschen. 894.) Berlin, de Gruyter & Co. kl. 8°. 121 S. Geb. ℳ 1,25.

Northcott, Richard. Covent Garden and the Royal Opera. Illus. New ed. rev. London, Press Printers. 8°. 136 p. 15 s.

Pas, J. de. Ménestrels et Ecoles de ménestrels à Saint-Omer. XVe et XVIe siècles. Saint-Omer ('23), Impr. de „Indépendant du Pas-de-Calais". 8°. 16 p. = Extrait de la 262e livraison du „Bulletin de la Société des antiquaires de la Morinie."

Pirro, André. Les clavecinistes. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. fr. 5.

Pougin, Arthur.* Le violon. Les violinistes et la musique de violon du XVIe au XVIIIe siècle. Paris, Fischbacher. Lex. 8°. 358 p. fr. 30.

Rabich, Ernst. Musikgeschichtliche Prüfungsaufgaben. H. 2. (Musikal. Magazin. H. 70.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 45 S. ℳ 0,60.

Reuchsel, M. Le violon à travers les siècles et l'école classique du violon. Paris, Fischbacher. 8°. 40 p. fr. 6.

Riemann, Hugo. Handbuch d. Musikgeschichte. 9. Aufl. Tl. 1. 2. [in 1 Bd.] (Max Hesses illustr. Handbücher. Bd. 2/3.) Berlin, M. Hesse. kl. 8°. VIII, 161 S. m. Abb., IV, 238 S. Geb. ℳ 3,75.

Robert, P.-L. Rapport sur le mouvement musical en Normandie, Maine, Anjou et Blésois de 1913 à 1924. Rouen, L'ainé. 8°. 32 p.

Sachs, Curt.* Die Entzifferung einer babylonischen Notenschrift. Vorbericht. (Sitzungsberichte der preuß. Akademie d. Wissenschaften. Phil.-hist. Kl. 1924. XVIII.) (Berlin:) Verlag der Akad. der Wissenschaften; de Gruyter & Co. in Komm. 4°. S. 120—123. ℳ 0,30.

Sachs, Curt.* Musik d. Altertums. (Mit 24 Abb.) Breslau, Hirt. 8°. 96 S. Geb. ℳ 3.

Schiedermair, Ludwig. Einführg. in d. Studium d. Musikgeschichte, Leitsätze, Quellen, Zsstellgn. u. Ratschläge für akadem. Vorlesgn. 2. verb. Aufl. Bonn, K. Schroeder. 8°. VII, 99 S. ℳ 3.

Schmid, Otto. Die Sächsische Staatskapelle in Dresden (1548—1923) u. ihre Konzerttätigkeit. (Dresden [Opernhaus], Selbstverl.) 8°. 47 S. Kostenlos.

Schneider, Heinr. Vierhundert Jahre evangel. Gesangbuch. Ausstellung im Landesmuseum in Braunschweig vom 18. Juni 1924 bis 6. Juli 1924. Braunschweig. [Wolfenbüttel, Landesbibliothek.] 8°. 8 S. ℳ 0,10.

Sharp, Cecil J. and **A. P. Oppé.** The dance: an historical survey of dancing in Europe. Illus. 75 plts. London, Halton & Truscott Smith. gr. 8°. 70 p. 30 s.

Smend, Julius. Das evangelische Lied v. 1524. Leipzig, Heinsius Nachf. gr. 8°. III, 87 S. m. 1 Abb. = Schriften d. Vereins f. Reformationsgeschichte. Jg. 42. Nr. 137. ℳ 1,20.

Spitta, Friedr. Feier des vierhundertjährigen Jubiläums d. evangel. Gesangbuchs. 1.—3. Aufl. (S. A. aus: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst. Jg. 29, 3/4.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8°. 10 S. Je ℳ 0,40.

Spreckelsen, Otto. Die Stader Ratsmusikanten. (S.-A. aus dem „Stader Archiv". Neue Folge. H. 14.) Stade, Druck von A. Pockwitz Nachf. Karl Krause. 8°. 39 S.

Stanley, A. A. Greek Themes in modern musical settings. (Humanistic series of the Univ. of Michigan, vol. XV.) Nev York, Macmillan. 8°. 4 $.

Tonelli, Luigi. Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri. Milano, Modernissima. 8°. 426 p. L 22.

Ursprung, Otto. Restauration u. Palestrina-Renaissance s. Abschnitt VIII.

Walker, Ernest. A history of music in England. 2nd ed. London, Milford. 8°. 394 p. 10 s. 6 d.

Wernigerode zum Gesangbuch-Jubiläum 1524 bis 1924. Wernigerode a. H., P. Jüttner. 8°. 24 S. = Schriften des Wernigeroder Geschichtsvereins. H. 5.

Westerby, Herbert. The history of pianoforte music. New York, Dutton. 8°. 429 p. il. $ 5.

White, Robert T. Music and its story. Cambridge Univ. Press. 8°. 192 p. 7 s. 6 d. School ed. 5 s.

Winn, Cyril. A chart book of English literature, history and music, 1300—1900. London, Gramophone Co. 8°. 56 p. Geb. 1 s.

Wolf, Jos.* Die Tonschriften. (Mit 36 Abb. u. zahlr. Notenbeisp. im Text.) Breslau, Hirt. 8°. 136 S. Geb. ℳ 3,50.

IV.

Biographien und Monographien

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Allmayer, Hans. Meister der Tonkunst. Nach Scherenarbeit wiedergegeben. Wien, „Cottage". 16°. III S., 20 Taf. In Pp.-Mappe Kr. 30000.

Altmann, Wilh. Führer durch Dr. Erich Fischers musikal. Hauskomödien. 3. Aufl. Berlin, Bote & Bock. 8°. 29 S.

Andersson, Otto. Åbo Underrättelser och musiken 1824—1872. (Aus der Festschrift „Genom ett sekel", 1924.) 4°. 44 S.

Aucassin et Nicolette. Rendered from the old world French by F. W. Bourdillon. London, Foulis. kl. 8°. 5 s.

Audiau, Jean. La Pastourelle dans la poésie occitane du moyen-âge. Textes publiés et traduits, avec une introd., des notes et un glossaire. Paris ('23), E. de Boccard. k. 8°. XXXII, 182 p.

Augustin, Felix. De dans in zijn sociale en artistieke beteeknis. Amsterdam, Emmering. kl. 8°. 44 S. m. 4 portn. F 0,60.

Azkue, Resurrección Maria de. Cancionero popular vasco. Edición manual sin acompañamiento. T. VI. a) Epitalamicos, b) Canciones infantiles. 93 p. T. VII. Canc. festivas. 80 p. Tom. VIII. Canc. narrativas. 81 p. Barcelona. 8°. Je pts. 6. [Dasselbe mit Begleitung.] Vol. IX Canciones diversas. 4°. 63 p. pts. 6.

Bellaigue, Camille. Paroles et musique. Paris ('25), Perrin et Cie. kl. 8°. 255 p. fr. 7,50. [Derselbe.] Promenades lyriques. Paris, Nouvelle librairie nationale. 8°.

Blümml, Emil Karl, u. **Gustav Gugitz.** Alt Wiener Krippenspiele. Mit 8 Abb. Wien ('25), Arbeitsgemeinschaft f. Kultur- u. Heimatforsch., Höhnegasse 1. kl. 8°. 120 S. Geb. ℳ 3,50.

Böhme, Franz Magnus. Deutsches Kinderlied u. Kinderspiel. Volksüberliefergn. aus allen

Landen dt. Zunge, ges., geordnet u. mit Ang. der Quellen, erl. Anm. u. den zugeh. Melodien hrsg. Unveränd. Neudr. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. LXVI, 756 S. ℳ 12.

Casimiri, Raffaele. Cantantibus organis! .... [Gesammelte Aufsätze.] Roma, ed. del Psalterium. 8°.

Cavan, Emilia S. Filipino folksongs-Manila, P. I. Manila Bk. Co. 40 p. $ 1,50.

Chanson de Roland, La. Oxford version. Edit., notes and glossary by T. A. Jenkins. London, Harrap. 8°. 378 p. 10 s. 6 d.

Clare, John. Madrigals and chronicles: being newly found poems written by the above. Ed. with a pref. and commentary, by Edmund Blunden. With ports. London, Beaumont Press. 8°. 124 p. 25 s.

Congrès régional de liturgie et de musique sacrée, organisé par l'Association française Sainte-Cécile, Metz, 5—7 juin 1922. Guénange (Moselle) ('23), Impr. des orphelins-apprentis. 8°. 327 p.

Corso, Raffaele. Folklore: storia, obietto, metodo, bibliografia. Roma ('23), casa ed. Leonardo da Vinci. 8°. VIII, 148 p. con 10 tav. L 15,50.

Crawford, Alethea B., and Rebeka Crawford. Pictured lives of great musicians. Boston, Birchard & Co. 8°. 190 p. il. $ 2,50.

Cumberland, Gerald. With the great composers: pen pictures exhibiting in the form of interviews the personal characteristics as artists of the world's great tone poets. Ill. London, Reeves. gr. 8°. 238 p. 7 s. 6 d.

Dandelot, A. La société des concerts du conservatoire. Paris, Delagrave. 8°.

Davidson, Gladys. More stories from the operas. London, Laurie. 8°. 349 p. 8 s. 6 d.

Downes, Olin. The lure of music; the human side of great composers with stories of their inspired creations. London, Harpers. 8°. 373 p. ports. 5 s.

Enthoven, R. E. Folklore of Bombay. London, Milford. 8°. 353 p. 14 s.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich, szenisch u. musikal. analysiert, m. zahlr. Notenbeisp. (Reclams Univers.-Bibliothek. Nr. 6440. Leipzig, Reclam. kl. 8°. = Chop, Max. Giac. Puccini. Die Bohème. 73 S.

Festival de musique .... à Sainte-Marie-aux-Mines, à l'occasion du 50me anniversaire de la fanfare d'amateurs de Sainte-Marie-aux-Mines (musique municipale). Sainte-Marie-aux-Mines ('23), impr. Cellarius. 8°. 40 p. fr. 1.

Festschrift zum 50jähr. Bestehen der Akademie der Tonkunst in München. 1874—1924. München, Selbstverlag der Akad. der Tonkunst. 8°. 92 S.

Festschrift zur Feier des 100jähr. Bestehens d. Basler Gesangvereins. 1824—1924. (Vorwort: Rud. Thommen.) Basel, Basler Gesangverein. 4°. VI, 157 S., 7 Taf. fr. 7,50.

Fischer, Hans W. Das Tanzbuch. Als Anh.: Drei Tanzspiele. München, A. Langen. 8°. 162 S. ℳ 2.

Frey, Dagobert, Karl Kobald u. Franz Hertwich. Das Schönbrunner Schloßtheater. Hrsg. v. d. Direktion d. Burgtheaters in Wien. Wien, Amalthea-Verl. 8°. 97 S., 13 Taf. Kart. ℳ 1,60. = Theater und Kultur. Bd. 11.

Friedlander, Arthur, M. Facts and theories relating to Hebrew music. London, H. Reeves. 8°. 3 s. 6 d.

Friedrichs, Elsbeth. Aus dem Leben deutscher Musiker. Biographien d. Großmeister deutscher Tonkunst für jung u. alt. Mit 14 Portr. und 1 Titelb. 9. Tsd. Braunschweig, Wollermann. 8°. XX, 230 S. Geb. ℳ 3,75.

Funck-Brentano, F. Les chants populaires des Serbes. Paris, La Renaissance du Livre. 8°. 192 p. fr. 5.

Gáscue, F. „Origen de la Música popular vascongada." Extrait de la Revue Internationale des Études Basques. Tome VII. N° 1, 2, 4 (1913). Paris, H. Champion. 162 p.

Nel **Giorno** della consacrazione della sala Chigi-Saracini alla musica: Siena, 22 novembre 1923. Siena ('23), tip. Bernardino. 8°. 53 p.

Glossy, Blanka, und Robert Haas.* Wiener Comödienlieder aus drei Jahrhunderten. Hrsg. u. bearb. Wien, A. Schroll & Co. 23,5×31 cm. XXIX, 266 S. m. Abb., 10 Taf. Geb. ℳ 20.

Godfrey, Dan, Sir. Memories and music; thirty-five years of conducting. Foreword by Sir Charles Villiers Stanford. Illus. London, Hutchinson. 8°. 328 p. 18 s.

Gregor, Joseph. Das Theater in der Wiener Josefstadt. Wien, E. P. Tal & Co. 4°. 63 S. 16 Taf. ℳ 2,75.

Greiner, Alb. Die Augsburger Singschule in ihrem inneren u. äußeren Aufbau. Augsburg, Himmer. gr. 8°. III, 67 S. m. 1 Fig., 2 Taf. ℳ 1,50.

Grew, Sydney. Makers of music. London, C. T. Foulis. 8°. 10 s. 6 d. [Derselbe.] Masters of music. Ebenda. 8°. 10 s. 6 d.

Hadden, J. Cuthbert. Favourite operas. New ed. London, Nelson. 8°. 12 s. 6 d.

Hadden, J. C. Favourite operas. From Mozart to Mascagni: their plots history and music. London, Jack. 8°. 304 p. ill. 6 s.

Heijermans jr., Hermann. Muziek en magere lapjes. Levensschets. 's-Gravenhage, Segboer. 8°. 30 p. *f* 0,25.

Herrmann, Horst. Spiellieder, Liedspiele und Reigen für unsere Mädchenjugend. Leipzig, Strauch. 8°. V, 49 S. m. Fig. ℳ 2.

Idelsohn, A. Z. Gesänge der orientalischen Sefardim. (Hebräisch-oriental. Melodienschatz, Bd. IV.) Zum ersten Male gesammelt, erläut. u. hrsg. Jerusalem, Berlin, Wien ('23), B. Harz. 4°. 121 S. Text u. 160 S. Mus.

Ille, Karl. Das deutsche Volkslied im Riesengebirgsau. Eine Sammlung von Volksliedern. H. 1—3. (1. [Nebst] Nachtrag. kl. 8°. 20 S., 4 S. — 2. kl. 8°. S. 23—39.— 3. Volksgesang, Volksgesangslehrgänge. 8°. 29 S.) Trautenau, Selbstverlag. Je Kč 2, Kč 3, Kč 4.

Jeanroy, A. Poèmes et récits de la vielle France. III. Le théâtre religieux en France du XIe au XIIIe siècle. Introduction et traductions par A. J. Paris, E. de Boccard. kl. 8°. XXX, 159 p.

Jeboult, Harold A. Somerset composers, musicians and music. London, Somerset Folk Pr. 8°. 72 p. 1 s. 6 d.

Jöde, Fritz. Ringel, Rangel, Rosen. 150 Singspiele u. 100 Abzählreime, gesammelt. 3., unveränd. Aufl. Leipzig ('23), Teubner. kl. 8°. XI, 164 S. ℳ 2,20.

Kilian, Eugen. Aus der Theaterwelt. Erlebnisse u. Erfahrgn. Mit bes. Berücks. meiner Tätigkeit als Oberregisseur am Münchner Hoftheater. 1908—1916. Karlsruhe i. B., C. F. Müller. gr. 8°. 174 S. ℳ 5.

Kobbe, Gust. The complete opera book: the stories of the operas, together with 410 of the leading airs and motives in musical notation. Illus. London, Putnam. 8°. 947 p. 15 s.

Koch, Frederick Henry. Carolina folk-plays; second series; with an intro. by the editor. New York, Holt. 8°. 207 p. $ 2.

Krehbiel, Henry E. A book of operas; their histories, plots, and music. New and cheaper ed. 2 vols in 1. Illus. London, Macmillan. 8°. 606 p. 12 s.

Kreitmaier, Josef. Dominanten. Streifzüge ins Reich d. Ton- u. Spielkunst. Mit 5 Bildern. Freiberg, Herder. 8°. X, 261 S. Geb. ℳ 6.

Kück, Eduard, u. Heinr. Sohnrey. Feste und Spiele des deutschen Landvolks. 3., neubearb. Aufl. Berlin ('25), Deutsche Landbuchhdlg. 8°. 372 S. Geb. ℳ 5.

Kühn, Edmund E. F. Führer durch die Operetten der älteren und neueren Zeit, die Singspiele, musikal. Lustspiele, Schwänke und Possen der Gegenwart. Inh.-Angaben unter teilw. Berücks. d. Ausg. von Leo Melitz vollst. neu bearb., erg., mit 15 Szendarst... vers. u. hrsg. Berlin, Globus-Verlag. 8°. 292 S. Geb. ℳ 2.

Kutscher, Artur. Das Salzburger Barocktheater. Mit 36 Bildtaf. Wien, Rikola-Verl. 4°. 136 S. ℳ 9.

(Lämmle, Ang.) Die Volkslieder in Schwaben. Reihe 1. Aus dem Munde d. Volkes aufgezeichnet. Stuttgart, Verlag Silberburg. kl. 8°. 117 S. Geb. ℳ 2,50.

Lehmann, Ad. Kulturgeschichtliche Bilder. (28.) Meistersinger. Singeschule im Anfg. d. 16. Jh. [Nebst.] Erl. H. 7. Leipzig ('23, '24), Wachsmuth. 88×66,5 cm u. 8°. 1 farb. Taf. ℳ 2,60; 72 S. m. Abb. ℳ 1,40.

Unter der Linde. Tanzspiele und Volksweisen, gespielt u. gesungen von der „Neuen Schar" in Thüringen. Hrsg. von Leuten d. Schar. 46. bis 60. Tsd. Weimar, Duncker. kl. 8°. 63 S. ℳ 0,50.

Spielmanns Lust u. Leid. (1. Aucassin u. Nicolette. Ein altfranzös. Spielmannsroman aus d. 13. Jh. 2. Laurin. Ein dt. Spielmannslied a. d. Anf. d. 13. Jh. Nachgedichtet von Rich. Zoozmann.) Berlin, Globus-Verl. 16°. 191 S. ℳ 1,50.

Martini, Fausto Maria. Cronache teatrali, 1923. Firenze, Barbèra. 16°. 293 p. con 6 tav. L 16.

Meissner, Hjalmar, Teaterhistoria och teaterhistorier. Minnen och anteckningar från en 40-årig verksamhet i teaterns roliga och oroliga värld. Med 87 ill. Stockholm. Åhlén & Åkerlund, 243 s. Kr. 10.

Menéndez Pidal, R. „Poesía juglaresca y juglares." Aspectos de la historia literaria y cultural de España [Publicaciones de la „Revista de Filología española" VII.] Junta para ampliación de estudios é investigaciones científicas. Centro de Estudios Históricos. Madrid. 8°. VIII, 488 p. pts. 14.

Mensi-Klarbach, Alfred von. Alt-Münchner Theater-Erinnerungen. Bildnisse aus der Glanzzeit d. Münchner Hofbühnen. 2., stark verm. Aufl. mit 32 Abb. u. e. Anhg.: Die Gegenwart. München, Knorr & Hirth. 8°. 255 S. Geb. ℳ 6.

Meyer, Gertrude. Volkstänze. 7. Aufl. Leipzig, Teubner. 15,5×21 cm. II, 58 S. ℳ 1,20.

Mirbeau, Octave. Des artistes. 2e série. Peintres et sculpteurs. 1897—1912. Musiciens. 1884 bis 1902. Paris, Flammarion. = [C. Franck; Gounod; Servais; l'Opéra, l'Opérette.] 8°. 300 p. fr. 7.

Moreck, Curt. Die Musik in der Malerei. Mit e. Einl. München, G. Hirth's Verl. gr. 8°. 113 S. m. Abb., 147 S. Abb., 8 S. Geb. ℳ 16.

Moreck, Curt. Der Tanz in der Kunst. Die bedeutendsten Tanzbilder von der Antike bis zur Gegenwart. Mit e. Einl. von Fritz Böhme. Heilbronn, W. Seifert. gr. 8°. XXXV S., 136 Bl. S. 137—187 m. Abb., 8 Taf. Geb. ℳ 20.

Musikbücherei, Deutsche. Regensburg, Bosse. 8°. Geb. = Bd. 40. Schopenhauer, Arthur. Schriften üb. Musik. Im Rahmen d. Ästhetik hrsg. v. Karl Stabenow. 207 S. ℳ 2,50 Bd. 44. Matthiessen, Wilh. Die Königsbraut. Musik. Märchen. Mit 9 eingedr. Federzeichn. 137 S. ℳ 2,50. Bd. 51. Michalitschke, Anton, Maria,* Theorie d. Modus. Eine Darstellg. der Entwickelung des musikrhythmischen Modus und der entsprechenden mensuralen Schreibung. 120 S. — Bd. 36. Göllerich, Aug.* Anton Bruckner s. Abschnitt V. — Bd. 52. Wolzogen, Hans von. Lebensbilder. Erinnerungen aus seinem Leben. 116 S. 3 Taf. ℳ 2. [Derselbe.] Die Idealisierung des Theaters s. Abschnitt V unter Wagner.

Musik, Von neuer.* Beiträge zur Erkenntnis d. neuzeitl. Tonkunst. (Hrsg. von H. Grues, G. Kruttge, E. Thalheimer.) Köln a. Rhein ('25), F. J. Marcan-Verlag. 4°. VII, 320 S., 4 Taf., 2 Faks. ℳ 12.

Aus dem **Musikleben** d. Steirerlandes. Geschichtl. u. biograph. Skizzen zur steirischen Musikgeschichte. Hrsg. vom Steirischen Sängerbunde. (Geleitw.: Karl Hafner.) Graz, Leuschner & Lubensky. 8°. 148 S. 6 Taf. ℳ 2,50.

Muziek en religie. Handelingen van het Genootschap „Muziek en religie", muziekconferentie 29 Augustus—1. Sept. 1924 in het Oolgaardthuis te Arnhem. Amsterdam, H. J. Paris. 8°. 74 p. m. portrn. F 1,25.

Niessen, Carl. Das Bühnenbild. Ein kulturgeschichtl. Atlas. Lfg. 1. Bonn, K. Schroeder. 2°. Je ℳ 10.

Nietzsche, Frdr. Complete works. Ed. by Oskar Levy. 18 vols. London, Allen & Unwin. 8°. [Erschienen sind: Bd. I. VIII. IX.

O'Leary, De Lacy. Fragmentary Coptic hymns from the Wadi n-Natrun. Edit., with trans. and notes. London, Luzac. gr. 8°. 60 p. Geb. 10 s. 6 d.

Olsen, Christian. Alte dänische Bauerntänze v. Nord-Seeland. Ausgabe für Piano. 2 Hefte. Eskebjerg (Seeland), Privatverlag. Je 48 S.

Operntextbuch. Tagblatt-Bibliothek. Wien, Steyrermühl-Verl. 8°. = Nr. 1. Mozart, W. A. Die Zauberflöte. Mit einer Einführg. v. Heinrich Kralik. 63 S. — Nr. 2. Gluck, Chr. W. v. Iphigenie in Aulis. (Kralik.) 42 S. — Nr. 3. Beethoven, L. v. Fidelio. (Kralik.) 51 S. — Nr. 4. Weber, C. M. von. Der Freischütz. (Kralik.) 58 S. — Nr. 5. Wagner, Rich. Tannhäuser. [Textbuch.] 51 S. — Nr. 6. Lohengrin. (Kralik.) 66 S. — Nr. 7. Smetana, Frdr. Die verkaufte Braut (Rainer Simons.) 47 S.

Pedrell, Felipe. Jornadas postreras (1903—1912). Valls ('22), E. Castells. 8°. IX, 233 p.

Philharmonia-Facsimiledrucke. Wien, Wiener Philharmon. Verlag. 2°. = 1. Bach, Joh. Seb. Kaffeekantate. (23 S.) Geb. ℳ 14. — 2. Mozart, W. A. Jupiter-Symphonie. (93 S.) Geb. ℳ 18,75. — 3. Strauß, Rich. Tod und Verklärung. op. 24. (84 S.) Geb. ℳ 25.

Pilz, Helene, und **Bernh. Schneider.** Kinderreigen u. Singspiele. Erläuternde Scheerenschn. v. Hannah Schneider. [2. unver. Aufl.] Leipzig, Steingräber. 19×24 cm. 55 S. ℳ 1,50.

Platen, Carl von, Sceniska artister från Shaksperes tid till våra dagar. 2:a omarb. uppl. Stockholm, Norstedt & Söner. 141 s. Kr. 10.

Prinke, Siegfried. Altsteirische Volkstänze. Reihe 1. 2. Musikbearbeitg. von Hans Pröle. (Tänze und Reigen. Heft 12. 13.) Leipzig, Strauch. 8°. 20 S. m. Abb., 9 S. Noten; 15 S. m. Abb., 6 S. Noten. Je ℳ 2.

Pudor, Heinr. Zur Wiederbelebung germanischer Volks- und Naturfeste. Folge 3. (Flugblätter vom Hakenkreuz.) Hellerau-Dresden, Hakenkreuz-Verl. (Komm.: K. F. Koehler-Leipzig.) 8°. 30 S. ℳ 0,50.

Radczwill, Minna. Singspiele. 5., unveränd. Aufl. Mit 23 Abb. Leipzig ('23), Teubner. kl. 8°. X, 132 S. ℳ 1,80.

Ribera, Julián. La música andaluza medieval en las canciones de trobadores, troveros y minnesinger. Fasc. 2. 136 canciones transcr. del cancionero 846 de la Biblioteca nacional de Paris. Madrid, Estanislao Maestre. 8°.

Richardt, Otto. Kinder drehet Euch im Kreise! Alte u. neue Spiel- u. Tanzlieder, ges. 2., verm. u. verb. Aufl. Osterwieck (Harz ('25), Zickfeldt. gr. 8°. VIII, 46 S. ℳ 1.

Rolland, Romain.* Musiker von heute. [Musiciens d'aujourd'hui]. (Deutsch von Wilh. Herzog.) München ('25), G. Müller. gr. 8°. IX, 397 S. 8 Taf. ℳ 8.

Sahr, Julius. Das deutsche Volkslied. Ausgew. u. erl. 4. Aufl. Hrsg. von Paul Sartori. Tl. 1. 2. (Sammlung Göschen. 25 u. 132.) Berlin, de Gruyter & Co. kl. 8°. 132 S., 108 S. Je Geb. ℳ 1,25.

Sandberger, Adolf. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Bd. 2. s. Abschnitt V unter Beethoven.

Scherwatzky, Rob. Deutsche Musiker. Frankfurt a. M., Diesterweg. gr. 8°. VIII, 276 S., 7 Taf. Geb. ℳ 4,40.

Schneider, Louis. Les maîtres de l'opérette française. Hervé. Charles Lecocq. Paris, Perrin et Cie. 8°. 287 p., 10 gravrs, fr. 10.

Scholes, Percy A. The first book of the great musicians: a course in appreciation for young readers. 4th ed. Illus. London, Milford. 8°. 134 p. 4 s. 6 d. [Derselbe.] The listener's guide to music. With a concert-goer's glossary. Intro. by H. Hadow. 6th ed. Ebenda. gr. 8°. 114 p. 4 s. 6 d. [Derselbe.] The first book of the gramophone record: advice upon the selection of fifty good records from Byrd to Beethoven, a listener's description of their music, and a glossary of technical terms. Ebenda. gr. 8°. 174 p. 3 s. 6 d. [Derselbe.] Crotchets: a few short musical notes. London, Lane. gr. 8°. 300 p. 7 s. 6 d.

Scholtze, Johs. Opernführer nebst Einführgn., geschichtl. u. biogr. Mitteilgn. 6., bis zur Gegenwart erweit. Aufl. Berlin ('25), Mode. kl. 8°. XVI, 760 S. Geb. ℳ 5.

Schroeder, Otto. Griechische Singverse. (Philologus, Suppl. Bd. 17, H. 2.) Leipzig, Dieterichsche Verlh. gr. 8°. VIII, 136 S. ℳ 7.

Die **Schwedenfahrt** des Hanseatischen Männerchors, Bremen E. V. Mai 1924. (Nach den Berichten unsers Sonderberichterst. John Brinkmann.) Bremen, Weser-Zeitung A.-G. gr. 8°. 24 S. m. Abb. ℳ 1.

Scobie, J. H. M. Pipers and pipe music in a Highland regiment. Illus. Dingwall, Ross-shire printg. & pubg. Co. 8°. 69 p. 8 s. 6 d.

Siebs, Theodor, u. Max Schneider. Schlesische Volkslieder m. Bildern u. Weisen. (Landschaftl. Volkslieder. H. 1.) kl. 8°. 110 S. ℳ 2.

Sordet, Dominique. Douze chefs d'orchestre. Paris, Fischbacher. fr. 8.

Stein, Karl. Musikersilhouetten A. s. Nachlaß hrsg. von Siegfr. Stein. Berlin, A. Stein's Verlh. 8°. 36 S., 1 Taf. ℳ 1.

Steinitzer, Max.* Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke. (Beiträge zur Stadtgeschichte. H. 5.) Leipzig, W. Bielefeld. kl. 8°. 70 S. Geb. ℳ 3.

Strantz, Ferd. von. Opernführer. Opern und Singspiele, die den Spielplan unserer Bühnen beherrschen, d. Inh. nach — unter Nennung d. besonders hervorrag. Gesänge — wiedergegeben. Mit biogr. u. a. Anm. sowie mit einleit. Worten hrsg. Mit e. Portr. u. 4 Szenenbildern. Bis auf d. neuesten Spielplan vervollst. Berlin, Weichert. kl. 8°. 448 S. m. 1 Faks. Geb. ℳ 3.

Stundenbücher, Musikalische.* München, Drei Masken-Verlag. 8°. = Haydn, Jos.: Englische Canzonetten . . . Eingel. u. hrsg. v. Ludw. Landshoff. Deutsche Nachdichtgn. v. Karl Wolfskehl. LXII, 56 S., 1 Taf. Geb. ℳ 3.

Teglio, Attilo. Cronache musicali dei teatri torinesi. Torino, tip. G. Marchisio e C. 16°. VIII, 103 p. L 4,50.

Terracher, A. L. La Chevalerie Vivien. Chanson de geste publiée par A. L. T. Textes. Paris ('23), Champion. 8°. XII, 288 p. [Derselbe.] La Tradition manuscrite de la chevalerie Vivien. Paris ('23), ebenda. 8°. VI, 85 p. avec figs. et annexes.

Theater, Unser Gubener, 1874—1924. Festschrift. Guben, A. Koenig. gr. 8°. 95 S. 6 Taf. ℳ 1,50.

Torner, Eduardo, M. Colección de Vihuelistas Españoles del siglo XVI. Estudio y transcripción de las ediciones originales. Cuad. I. II. Narváez „El Delphin de Musica . . . 1538". Madrid, Orfeo Tracio. 4°. VIII, IV p. Text u. 76 p. Musik; pts. 9; 2 p. Text u. 20 p. Musik, pts. 3.

Villar, Rogelio. Soliloquios de un músico español. Madrid, Union musical española. 8°.

Ville d'Arles. Grand concours internat. de musique ouvert aux orphéons, harmonies et fanfares, organisé par le comité permanent des fêtes d'Arles .... Règlement général. Paris, Margueritat. 16°. 20 p. gravs.

Wagnalls, Mabel. Opera and its stars: a description of the music and stories of the enduring operas, and a series of interviews with the world's famous sopranos. Illus. New York, London, Funk & Wagnalls. 8°. 424 p. 8 s. 6 d.

Watkins, Mary F. First aids to the opera-goer. New York, Stokes. 8°. 383 p. il. $ 3.

Welt-Bibliothek. Dresden, Deutsches Verlagsbuchhaus. kl. 8°. Lortzing, Albert. Der Waffenschmied. Vollst. Buch. Hrsg. m. Einf. und Notentaf. von Geo. Rich. Kruse. Nr. 66. 86 S. ℳ 0,30. — Auber, D. F. E. Fra Diavolo. Neu übers., m. Einl. u. Notenbeisp. vers. von Fritz Stege. No. 68. 74 S. ℳ 0,30. — Lortzing, A. Undine (G. R. Kruse). Nr. 62. 86 S. ℳ 0,30. — Offenbach, Jacques. Orpheus in der Unterwelt (Kruse). Nr. 64. 70 S. ℳ 0,30.

Whyte, H. The Celtic lyre: a collection of Gaelic songs with English translation and melodies.

New ed. Glasgow, Mac Laren & Sons. 4°. 72 p. 3 s. 6 d.

Wolzogen, Hans von. Lebensbilder. s. unter Musikbücherei, Deutsche.

Wood, Mary W. New song plays to old tunes. New York, Barnes & Co. qu. 8°. 65 p. il. $ 2.

Wrench, Mrs. Stanley. Stories of famous operas. Ill. London, Pearson. 8°. 196 p. 3 s. 6 d.

Aus **Zeit** und Welt. Bücher zur Freude u. Bildung der Jugend. Hrsg. v. Oskar Laurich. Leipa ('23), Künstner. = H. 1. Vom Volkslied. 32 S. m. Abb. Kč 1,50.

Zink, Theodor. Fünfzig Jahre Kaiserslauterer Stadttheater (1874-1924). Kaiserslautern, E. Crusius. 8°. 86 S. m. 1 eingedr. Pl., 13 Taf. ℳ 3,50.

Zoder, Hildegarde. Kinderlied u. Kinderspiel aus Wien und Niederösterreich. Ges. Wien, Österr. Schulbücherverl. 8°. 110 S. m. Abb. Geb. Kr. 24 000.

V.

Biographien und Monographien

(Einzelne Meister).

Abt, Franz. Rost, Bernhard. Vom Meister d. volkstüml. deutschen Liedes Franz Abt. Kurze Darst. s. Lebens und Schaffens. Mit e. Anh.: Abts Briefe aus Amerika an s. Gattin in Braunschweig. Chemnitz, Deutscher Verlag. 8°. 32 S. ℳ 0,75.

Adam de la Halle. Adam de la Halle. Le jeu de Robin et Marion. Adaptation littéraire, par E. Blémont. Adaptation musicale, par Julien Tiersot. Paris, Jean Jobert. 16°. 47 p. [Nur der Text.] — Le jeu de la Feuillée et le jeu de Robin et Marion. Traduits par Ernest Langlois. Paris ('23), E. de Boccard. 8°. XXXI, 159 p. — Adam le Bossu. Trouvère artésien du XIIIe siècle. Le Jeu de la feuillée, édité pas Ernest Langlois. 2e éd., revue. Paris ('23), Champion. 16°. XX, 83 p. fr. 4,50.

Ambrosius. Wirtz, Rich. Der heilige Ambrosius u. seine Zeit. Trier, Paulinus-Druckerei. 8°. 175 S. m. Abb. Geb. ℳ 4.

Andreae, Volkmar. Zur Uraufführg. der vier Einakter: „Abenteuer des Casanova". Text v. Ferd. Lion. Musik v. V. Andreae. Im Auftr. d. Leitg. d. Staatstheater hrsg. v. Hans Tessmer. (Sächs. Staatstheater. Opernhaus.) Dresden, Buchdr. d. Wilh. u. Bertha v. Baensch Stiftg. gr. 8°. 14 S., 1 Bl. 5 Taf.

Aristoxenos. Urbain, G. Le Tombeau d'Aristoxène. Essai sur la musique. Paris, Doin. 8°. 240 p. fr. 12,50.

Augustinus, der Heilige. Huré, J. Saint Augustin musicien. Paris, Senart. 8°. fr. 12.

Bach, Johann Sebastian. Batka, Rich. J. S. Bach. Musiker-Biographien. (Reclams Universal-Bibliothek. Nr. 3070.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 119 S. ℳ 0,30. — Beyer, Oskar. Bach. Eine Kunde vom Genius. Berlin, Furche-Verl. 8°. 63 S. ℳ 1,20. — Dahms, Walter. Johann Seb. Bach. Ein Bild seines Lebens. Zsgest. München, Musarion-Verlag. 8°. 123 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 2,80. — Pirro, André. Bach. Sein Leben u. s. Werke. Dt. Ausg. v. Bernhard Engelke. 14. u. 15. Tsd. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 186 S. Geb. ℳ 6. — Schweitzer, Albert. J. S. Bach, le musicien- poète. Avec la collaboration de M. Hubert Gillot. Préface de Ch. M. Widor. 4me tirage. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XX, 455 S., 1 Titelb. ℳ 10. — Terry, Charles Stanford. Bach: the Mass in B minor. (The musical pilgrim.) London, Milford. 8°. 47 p. 1 s. 6 d. — Whittaker, W. G. Fugitive notes upon some cantatas and the motets of J. S. Bach. London, Milford. 12 s. 6 d. — Bach. Faksimile-Ausgabe der Handschrift v. Joh. Sebastian Bachs Hoher Messe in H-Moll nach dem im Besitze der Preuß. Staats-Bibliothek befindl. Orig. Leipzig, Insel-Verl. [550 num. Ex.] 2°. 198 S. Geb. ℳ 75.

Bach, Wilhelm Friedemann. Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Roman. Berlin, Verlag der Schillerbuchh. 8°. 479 S. Geb. ℳ 2. [Dasselbe.] (Bearb. v. Walter Keiler.) Berlin, Rothgießer & Possekel. 8°. 374 S. Geb. ℳ 1,95. [Dasselbe.] Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 512 S. Geb. ℳ 3,50 = Romane der Welt-Literatur.

Beethoven, Ludwig van. Albertini, A. Beethoven: l'uomo. Torino, frat. Bocca. 16°. XII, 307 p., 8 ritr. e 7 tav. L 16. — Beethoven, Ludwig van. Briefe. Ausgew. und eingel. von Rich. Elchinger. München, G. Hirth. kl. 8°. XVI, 219 S., 9 Taf. Geb. ℳ 7. — Beethoven, Ludwig van. Briefe. In Ausw. hrsg. v. Albert Leitzmann. (26.–31. Tsd.) Leipzig, Insel-Verl. 8°. XX, 308 S. Geb. ℳ 3. — Beethoven, Ludwig van. Beethovens Denkmal im Wort. Hrsg. v. Rich. Benz. Offenbach, Gerstung. gr. 8°. IX, 95 S. Geb. ℳ 5. — Beethoven, Ludwig van.* Konversationshefte. Hrsg. u. eingel. von Walther Nohl. Lfg. 3. Halbbd. 1. München, Allgem. Verlagsanstalt. 4°. S. 293–463 mit eingedr. Faks., 6 Taf. ℳ 4. — Behrend, William. Beet-

hovens Klaversonater. 2. uppl. Kopenhagen, Gyldendal. 8°. 204 S. Kr. 8. — Berlioz, Hector. Etude critique des symphonies de Beethoven. Fidelio. Wien, Bibliothèque Rhombus. 16°. 88 S. ℳ 0,40. — Evans, Edwin. Beethoven's nine symphonies. Vol. 2. London, Reeves. gr. 8°. 10 s 6 d. — Krug, Walter. Beethovens Vollendung. Eine Streitschrift. München, Allgemeine Verlagsanstalt. gr. 8°. 275 S. Geb. ℳ 4,50. — Lyser, Joh. Peter, u. Ernst Ortlepp. Beethoven. Zwei Novellen. Mit e. im Faks. d. Hs. wiedergegebenen Leitgedicht von Friedr. Lienhard. Hrsg. u. eingel. v. K. Paul Bülow. Lübeck, Antäus-Verl. 8°. 72 S. 6 Taf. Geb. ℳ 1,50. — Norlind, Tobias. Beethoven och hans tid. Ill. H. 1 f. Stockholm, Geber. Jedes Heft Kr. 2. — Nottebohm, Gust. Zwei Skizzenbücher von Beethoven aus den Jahren 1801—1803. Beschrieben u. in Ausz. dargest. Neue Ausgabe mit Vorw. von Paul Mies. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. VII, 43, 80 S. ℳ 4,50. — Oberdorfer, Aldo. Vita di Beethoven. Milano, Istituto ital. per il libro del popolo. 16°. 177 p., con ritratto. — Reinitz, Max.* Beethoven im Kampf mit dem Schicksal. Wien, Rikola Verl. 8°. 166 S. 2 Taf. ℳ 3,25. — Sandberger, Adolf.* Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. Bd. 2. Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur. München, Drei Masken Verlag. gr. 8°. 365 S. ℳ 12. — Schmidt, Leop. Beethoven. Werke u. Leben. Berlin [W 50, Rankestr. 34], Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag. 8°. VII, 295 S. 4 Taf. [Nur für Mitglieder.] — Schmitz, Arnold.* Beethoven. Unbekannte Skizzen und Entwürfe. Untersuchung, Übertragg., Faks. Bonn, Verlag d. Beethovenhauses; K. Schroeder in Komm. 4°. 22. IX S., 7 Taf. = Veröffentlichungen d. Beethovenhauses in Bonn. 3. — Wagner, Rich. „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven" u. a. Erz. in Kurzschrift Stolze-Schrey. Berlin, F. Schrey. 8°. 96 S. ℳ 1,20. — Wagner, R. Beethoven. Trad. di A. Malvotti. Mantova, Mondovì. kl. 8°. L 3,50. — Wetzel, J. H.* Analyse v. Beethovens Violinsonaten. Berlin, Hesse. VIII, 403 S. Geb. ℳ 5,50.

Berlioz, Hector. Tiersot, Julien. La damnation de Faust. Etude historique et critique, analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. fr. 3,50.

Bizet, Georges. Annoni, Ant. Carmen, di Giorgio Bizet: guida attraverso il dramma e la musica. Milano, Bottega di Poesia, (frat. Ugoletti). 16°. 107 p. L 5. — Landormy, Paul. Bizet. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. fr. 7,50.

Boïeldieu, Fr. A. Robert, P.-C. Une correspondance inédite de Boïeldieu. Rouen, A. Lainé. 8°. 62 p. fr. 3,50.

Boito, Arrigo. Bonaventura, Arnaldo. Mefistofele di A. Boito: guida attraverso il poema e la musica. Milano, Bottega di poesia (G. Monfrini). 16°. 145 p. L 5. — Borelli, G. Linee dello spirito e del volto di A. Boito. Milano, Bottega di Poesia. 8°. L 10. — Ricci, Corrado. A. Boito. Nuova ed. Milano, frat. Treves. 16°. 67 p., con ritr. e 6 tav. L 3,50.

Brown, John. Flasdieck, Herm. M. John Brown (1715—1766) u. seine Dissertation on Poetry and Music. Studien zur engl. Philologie. H. 68. Halle, Niemeyer. gr. 8°. XI, 145 S. ℳ 5.

Bruckner, Anton. Daninger, Jos. G. Anton Bruckner. Leben u. Lebenswerk des großen oberösterr. Meisters der Töne. Wien, Österr. Schulbücherverlag. 8°. 100 S. m. Abb. Kr. 19000. — Eckstein, Friedr. Erinnerungen an Anton Bruckner. kl. 8°. 62 S., 1 Titelb. [Universal Ed. Nr. 7459.] Wien, Universal-Edition. — Göllerich, Aug.* Anton Bruckner. Ein Lebens- u. Schaffensbild. Bd. 1. (Deutsche Musikbücherei. Hrsg. v. Gust. Bosse. Bd. 36.) Regensburg, Bosse. 8°. 348 S. Mit zahlr. Bild- u. Faksms., nebst zahlr. Notenbeispielen. Geb. ℳ 4. — Gräner, Georg. Anton Bruckner. Mit 12 Bildn. u. Hs. Nachbildgn. (Die Musik. Bd. 51.) Leipzig, Kistner & Siegel. kl. 8°. 95 S. Geb. ℳ 1,80. — Lang, Oskar. Anton Bruckner. Wesen u. Bedeutg. München, C. H. Becksche Verlh. kl. 8°. 116 S., 1 Titelb. ℳ 2. — In memoriam Anton Bruckner.* Hrsg. v. Karl Kobald. Mit 1 Titelb. (Amalthea-Bücherei. Bd. 43/44.) Wien, Amalthea-Verl. 8°. 247 S. ℳ 4,80.

Caruso, Enrico. Grignaffini, Arnaldo. Caruso: note biograf. ed aneddotiche. Parma (23), tip. Fresching. 8°. 38 p. — Key, Pierre V. R. Caruso. Einzig autor. Biographie. Bearb. (unter Mitarbeit von Bruno Zirato). Deutsch v. Curt Thesing. Mit ein. Anh.: Carusos Gesangsmethode (von Salvatore Fucito u. Barnet J. Beyer). Mit vielen Bildern, Notenbeispielen u. 1 Faks. München, Buchenau & Reichert. 8°. 395 S. ℳ 8. — Rietsch, G. s. Abschnitt VII. — Wagenmann, J. H. Enrico Caruso u. das Problem der Stimmbildung.

3. verm. Aufl. Leipzig, A. Felix. gr. 8°. 107 S., 1 Titelb. ℳ. 3.

Chopin, Friedrich. Liszt, Franz. Friedr. Chopin. Frei ins Deutsche übertr. v. La Mara. 4., durchg. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VII, 176 S. ℳ 2,50.

Cornelius, Peter. Istel, Edgar. Peter Cornelius. [Neudr.] Musiker-Biographien. Bd. 25. Reclams Univ.-Bibl. Nr. 4766/4766 a. Leipzig, Reclam. kl. 8°. 127 S. ℳ 0,60.

Debussy, Claude. Perracchio, Luigi. L'opera pianistica di Claudio Debussy. (I fascicoli music., scelti da G. da Nova). Milano, Bottega di Poesia. 8°. 193 p.

Delibes, Léo. Loisel, Jos. Lakmé de L. Delibes. Étude hist. et crit., analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 219 p. fr. 3,50.

Donizetti, Gaetano. Caversaggi, G. Gaetano Donizetti: la casa dove nacque, la famiglia, l'inizio della malattia. Bergamo, Istit. ital. di Arti Graficche. 8°.

Faure, J.-B. Curzon, Henri de. Une gloire de l'art lyrique français. J.-B. Faure (1830—1914. Paris, Fischbacher. fr. 18.

Förster, August.* [Denkschrift] Den Freunden des Hauses August Förster. Löbau (Sachsen), Georgswalde (Tschecho-Slovakei), Förster. 4°. 24 S. mit Taf. u. eingekl. Abb.

Franck, César. s. vorigen Abschnitt unter Mirbeau.

Gast, Peter. Die Briefe Peter Gasts an Friedr. Nietzsche. (Hrsg. v. Arthur Mendt. 2 Bde.) Bd. 1. 1876—1893. München ('23), Nietzsche-Gesellschaft. 8°. 332 S. 1 Titelb. — Nietzsche, Frdr.: Briefe an Peter Gast. Hrsg. v. Peter Gast. (3. Aufl.) Leipzig, Insel-Verl. 8°. 405 S. Geb. ℳ 9.

Gay, John. Gay, John. The Beggar's opera. London, Holerth Pr. kl. 8°. 85 p. Geb. 3 d. — Gay, J. The beggar's Opera. Wien, Rhombus Edition. 16°. 85 S. ℳ 40.

Godfrey, Dan. Memories and music s. vorigen Abschnitt.

Goethe, Wolfgang von. Pfannmüller, Gust. Goethe und das Kirchenlied. Ein Beitr. zum Streit um Goethes „Joseph". Hamburg, W. Gente. gr. 8°. 99 S. ℳ 2.

Gounod, Charles. s. vorigen Abschnitt unter Mirbeau.

Händel, Georg, Friedrich. Händel, G. Fr. Rodelinde .... Auf Grund der Partitur d. dt. Händelgesellschaft übers. u. f. d. moderne Bühne eingerichtet von Oskar Hagen. Göttingen, Kuhnhardt in Komm. kl. 8°. 24 S. ℳ 0,35. [Desgl.] Xerxes oder Der verliebte König. Freie Neugestaltg. d. Textb. u. d. Seccorezitative von Oskar Hagen. Göttingen, Turmverlag. 8°. 47 S. ℳ 0,50. — Händel-Opern-Festspiele, Göttingen (5. Jahr) 1924 (5.—13. Juli). Literar. Beiträge, Einführungen in die Händelopern, vollst. Spielverzeichnis, Szenenbilder u. s. w. Hrsg. von d. Leitg. der Händelopernfestspiele. Göttingen, Turmverlag W. H. Lange. gr. 8°. 28 S. m. Abb. ℳ 0,50. — Leichtentritt, Hugo.* Händel. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 871 S. Geb. ℳ 16.

Haydn, Joseph. Englische Canzonetten s. Abschnitt IV unter Stundenbücher.

Hervé. Schneider, L. Les maîtres de l'opérette s. Abschnitt IV.

Huber, Hans. Bundi, Gian. Hans Huber. Die Persönlichkeit nach Briefen u. Erinnerung. Basel ('25), Helbing & Lichtenhahn. 8°. XI, 147 S., 1 Titelb. Geb. fr. 4,80.

Humperdinck, Engelbert. Chapin, Anna A. Königskinder: told for children. Illus. London, Harpers. 8°. 158 p. 5 s.

Jacopone de Todi. Preindl, Herm. Jacopone de Todi. Leipzig, Vier Quellen Verl. 8°. 89 S. Geb. ℳ 2,60.

Jaques-Dalcroze, Emile. Frühlingsfest. Op. 43. Deutsch v. L. Kirschbaum. Erl. Text und Inszenierg. (Verf.: Emilie Golay-Chovel.) Lausanne, Jobin & Co. Leipzig. Breitkopf & H. in Komm. 4°. 16 S. m. Fig. fr. 2.

Jeritza, Maria. Autobiography. Sunlight and song. New York, Appleton & Co.

Kalergis, Marie. Photiadès, Constantin. La „Symphonie en blanc majeur". Marie Kalergis, née comtesse Nesselrode. Paris, Plon. 16°. 265 p. fr. 7,50.

Keussler, Gerhard von. Zebaoth. Biblisches Oratorium. Einführung von Arnold Schering. Leipzig, C. F. Peters. 8°. 18 S. ℳ 0,50.

Kraus, Jos. Martin. Anrep-Nordin, Birger. Studier över Josef Martin Kraus. (127 s.) Stockholm, Svenska Samfundet f. musikforskning. Kr. 5.

Krauss, Clemens. Berger, Anton. Clemens Krauss. Graz, Leuschner & Lubensky. kl. 8°. 53 S. ℳ 1,20.

Kreutzer, Rodolphe. Somerville, I. M. Kreutzer and his studies. With portr. London, „The Strad." 8°. 95 p. 3 s. 6 d.

Lecocq s. unter Schneider, L. Les maîtres de l'opérette in Abschnitt IV.

Lehár, Franz. Decsey, Ernst. Franz Lehár. Mit 5 Text- und 12 Tafelbildern. Wien, Drei Masken-Verl. 8°. 156 S. ℳ 2,75.

Liszt, Franz. Bory, Rob. Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la Comtesse d'Agoult. Paris-Genève, Sonor. 8°. fr. 15. — Chop, Max. Franz Liszts symphonische Werke. Geschichtl. und musikal. analysiert mit zahlr. Notenbeispielen. 1. Faust-Symphonie, 2. Episoden aus Lenaus „Faust", Dante-Symphonie. (Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonkunst. Bd. 34. Reclams Universal-Bibliothek Nr. 6519.) Leipzig, Reclam jun. kl. 8°. 76 S. ℳ 0,30. — Cornette, A. H. Liszt en zijne „Années de Pélerinage". Antwerpen ('23), Opdebeek. 8°. 63 p. — Grunsky, Karl. Franz Liszt. Mit 22 Abb. (Die Musik. Bd. 15.) Leipzig, Kistner & Siegel. kl. 8°. 97 S. Geb. ℳ 1,80. — Kapp, Julius. Liszt. (19. u. 20. Aufl.) Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 307 S. Geb. ℳ 7. = Klassiker der Musik.

Loewe, Carl. Altenburg, Otto. Carl Loewe. Beiträge zur Kenntnis s. Lebens u. Schaffens. (Aus: Baltische Studien. N. F., Bd. 26.) Stettin, Saunier. gr. 8°. 48 S., 1 Titelb. ℳ 1,20.

Luther, Martin. Abert, Herm. Luther und die Musik. (Vortr.) Wittenberg, Verl. d. Luther-Gesellschaft. [Auslief.: O. Härtel.] 8°. 16 S. ℳ 0,75. — Buchwald, Georg. Doktor M. Luther. Ein Lebensbild. Im wesentl. unverändert. Nachdr. der 3. Aufl. mit zahlr. Abb. im Text und auf 16 Taf. Leipzig, Teubner. gr. 8°. X, 557 S. Geb. ℳ 12. — Hellmann, O. Luthers Leben u. Werk in Luthers Liedern. Liturg. Gottesdienste f. d. 400jähr. Jubelfeier des Evang. Gesangbuches sowie f. die Reformationsgedenkfeiern überhaupt. 2. Aufl. Mit Vorw. von Schöttler. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. 8°. 9 S. ℳ 0,60.

Mac Dowell, Edward. Brown, Abbie F. The boyhood of Edward Mac Dowell. New York, Stokes. 8°. 266 p. $ 2.

Macintosh, Charlie. Coates, Henry. Charlie Macintosh: post-runner, naturalist, and musician. Illus. Abridged ed. London, Unwin. 8°. 142 p. 3 s. 6 d.

Mahler, Gustav. Bethge, Hans. Lieder nach dem Chinesischen zur Symphonie „Das Lied von der Erde" von Gust. Mahler. Mit Radier. v. Rob. Genin. Berlin ('23), Gyldendal. 4°. 33 S. ℳ 40. — Mahler, Gustav.* Briefe 1879—1911. Hrsg. von Alma Maria Mahler. Mit 4 Bildbeigaben und 1 Brieffksm. Wien, Zsolnay. 8°. XVI, 493 S. — Mahler, Gust. Zehnte Symphonie. (Nach d. Orig.-Ms. hergestellt.) [Vorw.:] Alma Maria Mahler. [Nebst Programmbuch.] Wien, Zsolnay. 28×36 cm u. gr. 8°. [Hauptw.] III, 36, 20, 44, 16, 28, 30, 20 S. [Programmbuch] Specht, Rich. Gust. Mahler. Nachgelassene 10. Symphonie. Einführ. Bemerkgn. 17 S., 2 Taf. Notenbeisp. In Mappe ℳ 17.

Marie de France. Die Lais der Marie de France. Hrsg. v. Karl Warnke. Mit vergl. Anm. von Reinhold Köhler, nebst Erg. von Johs. Bolte, u. e. Anh. „Der Lai von Guingamor", hrsg. v. Peter Kusel. 3. verb. Aufl. Halle ('25), M. Niemeyer. gr. 8°. XII, CLXXXIV, 344 S. ℳ 16.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Hensel, Seb. Die Familie Mendelssohn 1729—1847. Nach Briefen u. Tagebüchern hrsg. (Geleitw.: Paul Hensel.) 18. durchges. Aufl. 2 Bde. Leipzig, Insel-Verl. 8°. 419 S. m. 12 Taf. u. 435 S. m. 8 Taf. ℳ 13.

Meyer, Waldemar. Meyer, Waldemar. Aus einem Künstlerleben. Berlin ('25), Stilke. 8°. 112 S. 25 Taf. ℳ 4,50.

Meyerbeer, Giacomo. Kapp, Julius. Meyerbeer. (6. u. 7. Tsd.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. gr. 8°. 190 S. Geb. ℳ 6. — Kruse, Geo. Rich. Giacomo Meyerbeer. Musiker-Biographien. Bd. 12. (Universal-Bibl. Nr. 2734.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 96 S. ℳ 0,30.

Migot, Georges. Vallas, L. Nos musiciens: Georges Migot. Paris, Senart. 8°. 32 p.

Monteverdi, Claudio. Prunières, Henry. Claudio Monteverdi. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. VII, 179 p. fr. 7,50.

Mossi, Giovanni. Brückner, Karl (Göteborg). Giovanni Mossi. Seine Umwelt u. seine Sonaten. Münchener Dissert. 1921. [Handschriftlich.]

Mozart, Wolfgang Amadeus. Abert, Herm.* W. A. Mozart. Neubearb. u. erweit. Ausg. von Otto Jahns Mozart. 6. Aufl. Tl. 2. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 1084, 53 S., mit 1 Titelbn. u. 11 Notenbeil. ℳ 15. — Blümml, Karl Emil. Aus Mozarts Freundes- u. Familienkreis. Wien, E. Strache. — Janetschek, Ottokar. Mozart. Ein Künstlerleben. Roman. Berlin, Bong. 8°. 355 S. m. Abb., 8 Taf. ℳ 4. — Zur Neu-Inszenierung u. Einstudierg. von Mozarts „Don Giovanni". Sächs. Staatstheater. Opernhaus. Im Auftr. d. Leitg. der Staatsoper hrsg. v. Hans Tessmer. Dresden, Buchdr. d. Wilh. u. Bertha v. Baensch Stiftg. gr. 8°. 11 S., 1 Bl. 4 Taf. — Molière, J. B. Don Giovanni o il convitato di pietra. Traduz., prefazione e note di C. Levi. Firenze ('23),

Sansoni. 16°. — Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. (Deutsche Bibliothek Nr. 4.) Groningen, Noordhoff. kl. 8°. 74 S. fl. 0,40. [Dasselbe.] München, Eichholz & Schönfeld, Die Bücherkiste. gr. 8°. 125 S. Geb. ℳ 5. [Dasselbe.] Mit einer Einl. vers. v. Friedr. Berndt. (Hendel-Bücher. 1937.) Berlin, O. Hendel. kl. 8°. XIV, 55 S. ℳ 0,30. — Mozart. Briefe. Ausgew. u. hrsg. v. Albert Leitzmann. 21.—26. Tsd. Leipzig, Insel-Verl. 8°. XVI, 285 S. Geb. ℳ 3. — Rank, Otto. Die Don Juan-Gestalt. Wien, Internat. Psychoanal. Verlag. gr. 8°. 83 S. ℳ 2,50. [Erw. aus: Imago. Bd. 8. 1922.] — Seuffert, Bernh. Mörikes Nolten u. Mozart betrachtet f. E. G. Haberlandt zum 28. 11. 1924. Graz ('25), Leuschner & Lubensky. gr. 8°. 41 S. ℳ 1,30. — Slevogt, Max. Die Zauberflöte. Randzeichgn. zu Mozarts Handschrift. Volksausgabe. Berlin, Cassirer. 4°. 48 Bl. Geb. ℳ 40.

Johannes de Muris s. Abschnitt III unter Grossmann, W.

Mussorgski, M. Handschin, J. Mussorgski. Versuch einer Einführung. (112. Neujahrsblatt d. Allgem. Musikgesellsch. in Zürich auf das J. 1924.) Zürich, Füssli. 4°. 36 S.

Narváez, Lluis de. El Delphin de Música s. Abschnitt IV unter Torner.

Niemann, Albert. Altmann, W. Rich. Wagner u. Albert Niemann s. unter Wagner.

Nietzsche, Fr. Joël, Karl. Nietzsche u. d. Romantik. 2., durchges. Aufl. Jena ('23), Diederichs. 8°. VII, 295 S. ℳ 7. — Nietzsche, Fr. Briefe von P. Gast s. unter Gast, Peter.

Offenbach, Jacques. [Soldan, Kurt.]* Jacques Offenbach. Beiträge zu s. Leben u. s. Werken. Im Auftr. d. Vereinigg. künstlerischer Bühnenvorstände hrsg. Berlin, F. A. Günther & Sohn. 4°. 40 S. ℳ 2.

Paganini, Niccolò. Bonaventura, Arnaldo. N. Paganini. IIIa ed. Roma ('23), Formíggini. 16°. 96 p. con ritr. L 3,50.

Palestrina, Pierluigi da. Cascioli, Gius. Nuove ricerche sul Palestrina. Roma ('23), ediz. del Psalterium. 8°. 34 p. L 5. = Note d'archivio per la storia mus., ser. I, fasc. 6. — Ursprung, Otto. Restauration u. Palestrina-Renaissance s. Abschnitt VII.

Petronius, Isauricus. Vatielli, Francesco. Ragionamenti e fantasie musicali di Petronio Isaurico. Bologna, Zanichelli. 8°. L 12,50.

Pfitzner, Hans. Kroll, Erwin.* Hans Pfitzner. (Zeitgen. Komponisten. 12.) München, Drei Masken Verl. 8°. 250 S., 1 Taf. ℳ 5. — Lütge, Wilh. Hans Pfitzner. Mit 1 Bildnis. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 75 S. ℳ 1,20.

Ponte, Lorenzo da. Russo, Jos. L. Lorenzo da Ponte: poet and adventurer. London, Milford. 8°. 166 p. 11 s. 6 d.

Potocka, Hélène. Perey, Lucien. Histoire d'une grande dame au XVIIIe siècle. La comtesse Hélène Potocka, Paris, Calmann-Lévy. kl. 8°. IV, 504 p. fr. 6,75.

Puccini, Giacomo, s. vorigen Abschnitt unter Erläuterungen.

Reeves, John Sims. Pearce, Charles E. Sims Reeves: Fifty years of music in England. London, Stanley Paul & Co. 8°. 316 p. 16 s.

Reger, Max. Unger, Hermann. Max Reger. Mit 56 Abb. (Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 156.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. gr. 8°. 105 S. Geb. ℳ 3.

Reinecke, Carl. Steinitzer, Max. Das Leipziger Gewandhaus im neuen Heim unter Carl Reinecke s. vorigen Abschnitt.

Reiter, Josef. Etzmansdorfer, Ludw. Jos. Reiter. Lebensbild d. Tondichters. Braunau am Inn, J. Stampfl & Co. gr. 8°. 266 S. m. Abb., 10 Taf., 1 Faks. Taf. Geb. ℳ 5.

Reyer, Ernest. Curzon, Henri de. Ernest Reyer. Sa vie et ses œuvres. 3e éd. Paris, Perrin et Cie. 16°. 254 p. fr. 7.

Rimsky-Korsakoff, N. A. Rimsky-Korsakoff, N. A. My musical live. Transl. from the Russian by J. A. Joffe, and edit. with an intro, by C. van Vechten. Illus. London, Secker. gr. 8°. 414 p. 25 s.

Rinkens, Wilh. Chop, Max. Wilh. Rinkens Biographie. Berlin, Simrock. 8°. 19 S. ℳ 0,20.

Ronsard, Pierre de. Ronsard et la musique. Numéro spécial de la Revue Musicale. Supplément musical „Le Tombeau" de Ronsard. Huit mélodies inédites sur des vers de R. Paris, Editions de La Nouvelle Revue française. Preis für Numéro spécial und Supplément. in Frankreich fr. 10, für das Ausland fr. 12. — La fleur des musiciens de Ronsard. Recueillie par Henry Expert. Paris, Castellan et Cie. 4°. 100 p.

Rossini, Gioacchino. Stendhal. Vie de Rossini suivie des notes d'un dilettante. Texte établi et annoté, avec preface et avantpropos, par Henry Prunières. 2 vols. Paris ('23), Champion. 8°. LXIV, 381 p.; 513 p.

Rousseau, Jean-Jacques. Correspondance générale de J.-J. Rousseau. Collationnée sur les originaux, annottée et commentée par Théophile Dufour. T. I. II. Paris, Colin.

8°. XII, 390 plchs.; 6 p. VII, 400 p., 6 plchs. Je fr. 25.

Roussel, Albert. Vuillemin, Louis. Albert Roussel et son œuvre. Paris, Durand et fils. 8°. 150 p. fr. 6,60.

Rudolf von Fenis-Neuenburg. Baldinger, Ernst. Der Minnesänger Graf R. v. Fenis-Neuenburg. Eine literarhist. Untersuchung. (Neujahrsblätter d. Literar. Gesellsch. Bern. Der n. F. H. 1.) Bern ('23), Francke. gr. 8°. XI, 91 S. fr. 7.

Scheidt, Samuel. Mahrenholz, Christhard.* Samuel Scheidt. Sein Leben u. s. Werk. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 144 S. ℳ 5. = Sammlg. musikwiss. Einzeldarstellungen. H. 2.

Schubart, Chr. Fried. Daniel. Schubart, Chr. F. Daniel. Leben und Gesinnungen. Von ihm selbst im Kerker aufgesetzt. Nachwort v. Rob. Walter. (Bücherei deutscher Autobiographien, Bd. 1.) Lübeck, Antäus-Verl. 8°. 192 S. ℳ 4.

Schubert, Franz. Bartsch, Rudolf. Schwammerl. Ein Schubert-Roman. (181.—185. Tsd. Leipzig, Staackmann. kl. 8°. 308 S. Geb. ℳ 5. — Eder, Mathilde. Schubertiade. Wien, „Cottage". 16°. III S., 10 farb. Taf. In Pp. Mappe Kr. 45000.

Schumann, Clara. Litzmann, Berthold. Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern u. Briefen. Bd. 1. 8. Aufl. Bd. 2. 7. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IX, 431 m. 3 Bildn.; V, 416 S. m. 2 Bildn. Je ℳ 9.

Schumann, Robert. Schnapp, Friedr. Heinrich Heine u. Robert Schumann. (Heine-Gedächtnisdruck 5.) Hamburg, Hoffmann & Campe. 4°. X, 67 S. ℳ 12.

Servais s. vorigen Abschnitt unter Mirbeau.

Smetana, Friedrich. Bistron, Jul. Friedr. Smetana. Wien, Pegasus-Verlag. kl. 8°. 32 S. 1 Faks. ℳ 0,70. — Nejedly, Zdeněk. Friedrich Smetana. Übers. von Elsa Brod. 11 Beil. [Taf.] Prag, Orbis. 8°. 85 S. [Dasselbe.] Englisch. London, Bles. 8°. 154 p., portr. 5 s. [Dasselbe.] Französisch. Paris, Bossard. 8°. 88 p. fr. 5. — Rychnovsky, Ernst.* Smetana. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 359 S. Geb. ℳ 8.

Skrjabin, Alexander. Skrjabin Alexander. Prometheische Phantasien. Übers. u. eingel. von Oskar von Riesemann. Mit 1 Bildn. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. gr. 8°. 111 S. Geb. ℳ 5.

Speyer, Wilhelm. Speyer, Edward. Wilhelm Speyer, der Liederkomponist 1790—1878. Sein Leben und Verkehr mit s. Zeitgenossen, dargest. von s. jüngsten Sohne. Mit 47 Bildtaf. München ('25), Drei Masken Verlag. 4°. XV, 454 S. ℳ 12.

Stradivari. Conway, Hugh. The secret of the Stradivarius, and other stories. London, Holerth Pr. kl. 8°. 73 p. Geb. 3 d.

Strauss, Rich. Fischer-Hohenhausen, Hans. Rich. Strauss. Ein Tonkünstlerroman aus des Meisters Jugend. Sontra in Hessen [jetzt Frankfurt/Main], Frei-Deutschland. kl. 8°. 178 S. Geb. ℳ 4,50. — Jachino, Carlo. Ricc. Strauss: Salome. Guida attraverso il poema e la musica. (I fascicoli music., scelti da Giov. da Nova.) Milano, Bottega di Poesia. 8°. 84 p. — Muschler, Reinh. C.* Rich. Strauss. (Meister der Musik. Bd. 3.) Hildesheim, Borgmeyer. gr. 8°. IX, 636 S., 1 Taf. Geb. ℳ 14. — Schäfer, Theo. Also sprach Rich. Strauss zu mir. Aus d. Tagebuch e. Musikers u. Schriftstellers. Dortmund, Ruhfus. 8°. IV, 125 S., 1 Titelb. ℳ 2,50. — Schrenk, Walter. Rich. Strauss u. die neue Musik. Berlin, Volksverb. d. Bücherfreunde; Wegweiser-Verl. 8°. 231 S. 7 Taf. Nur für Mitglieder, nicht im Handel. — Wilde, Oscar. Salome ... Musica di R. Str. Nuova versione ritmica ital. di O. Schanzer. Berlin, Fürstner. kl. 8°. 36 S. L 3.

Thoma, Hans. Anton, Karl. Hans Thoma ein Meister d. Menschheit. 2., stark veränd. und erw. Aufl. von „Hans Th. der Maler als Musiker, Dichter u. Mensch". Mit 50 Abb. u. d. sonst unveröffentl. Bildn. Karlsruhe, G. Braun. gr. 8°. V, 99 S. ℳ 4.

Taverner, John. Tudor Church Music. Vol. III. = John Taverner, Part II. London, Oxford University Press. gr. 8°. 30 s.

Tinel, Edgar. Tinel, Paul. Edgar Tinel; le récit de sa vie et l'exégèse de ses œuvres. Brüssel ('23), Lombaerts. 8°. 304 p.

Verdi, Giuseppe. Angeli, Andrea d. Giuseppe Verdi. 2 da ed. Roma, Formíggini. 16°. 77 p. con ritr. L 5,50. — Corte, Andrea della. Le opere di Giuseppe Verdi. II (Otello): guida attraverso il dramma e la musica. Milano, Bottega di poesia. 16°. 157 p. L 5. — Werfel, Franz. Verdi. Roman d. Oper. [1.—10.] 11.—20. Tsd. Berlin, P. Zsolnay. 8°. 573 S. ℳ 5,50.

Wagner, Richard. Altmann, Wilh.* Rich. Wagner u. Albert Niemann. Ein Gedenkb. m. bisher unveröff. Briefen, besonders Wagners, Bildern und e. Faks. Nebst e. Charakteristik Niemanns v. Gottfried Niemann. Berlin, Stilke. 8°. 264 S. ℳ 10. — Bartholoni, Jean.

Wagner et le recul du temps. Lettre-préface de Louis Barthou. Paris, A. Michel. 16°. 253 p. fr. 7,50. — Bekker, Paul.* Wagner, das Leben im Werke. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. XII, 588 S. Geb. ℳ 14. — Braune, Hugo L. Der Ring des Nibelungen von Rich. Wagner. In Bildern dargest. 2., verb. Aufl. Mit einer Wiedergabe der Handlg. nach Rich. Wagners Text letzter Hand von Gust. Herrmann. Leipzig, Kistner & Siegel. 2°. 23 S., 40 farb. Taf. Geb. ℳ 18. — Bürkner, Rich. Rich. Wagner. Sein Leben u. s. Werke. Mit e. Bildn. u. e. Fks. 8. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XII, 324; 4 S. ℳ 4. — Chapin, Anna A. The story of the Rhinegold: told for children. Illus. London, Harpers. 8°. 288 p. 5 s. [Dieselbe.] Wonder tales from Wagner: told for young people. Illus. Ebenda. 211 p. 5 s. [Dieselbe.] Wotan, Siegfried and Brunnhilde. Illus. Ebenda. 139 p. 5 s. — Ciampelli, G. M. I maestri cantori di R. W.: guida attraverso la commedia e la musica. Milano, Bottega di Poesia (frat. Ugoletti). 16°. 149 p. L 5. — Cœuroy, André. La Walkyrie, de R. Wagner. Etude hist. et crit. analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. fr. 3,50. — Dry, Wakeling. Nights at the opera: Wagner. London, T. N. Foulis. 8°. 240 p. 7 s. 6 d. — Festspielführer, Offizieller Bayreuther 1924. Hrsg. m. Unterstützg. d. „Deutschen Festspiel-Stiftg. Bayreuth“ ... von Karl Grunsky. Bayreuth, Niehrenheim. kl. 8°. 352, 78, 144 S. m. Abb., zahlr. Taf., 2 Pl. — Giesecke, Rich. A. Rich. Wagner der Lebenserneuerer. Hrsg. Dresden, Verl. d. Schönheit. gr. 8°. IV S., S. 193—288 m. Abb. Geb. ℳ 3,50. — Hadden, J. C. The operas of Wagner. London, Nelson. 8°. 12 s. 6 d. — Hadden, J. C. The operas of Wagner; their plots, music and history. London, Jack. 8°. 254 p. ill. 6 s. — Heise, Karl. Parsifal. Ein Bühnenweih-Festspiel Rich. Wagners in okkult-esoterischer Beleuchtung. Berlin-Pankow, Linser-Verl. kl. 8°. 297 S. ℳ 4. — Hendrich, Herm. Der Ring des Nibelungen. In Bildern. (Vorw.: W. Golther.) Leipzig, J. J. Weber. 41,5 × 30,5 cm. IV S., 14 farb. Taf. Lw. ℳ 13. — Himonet, André. Lohengrin de R. W. Étude historique et critique. Analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. kl. 8°. 175 p. fr. 3,50. — Kremer, Rosa von. Skizzen zu Tristan und Isolde. Volkstüml. Erl. zum Sagenkreis „Tristan u. Isolde“. Weilheim, Oberbayern, Haus 585. Selbstverlag. 8°. 22 S. ℳ 1,50. — Lüttgens, Gust. Festspiele Bayreuth 1924. 6 handsign. Blätter nach Zeichngn. Berlin-Cladow, Kurt Hanemann. 4°. 6 Bl. ℳ 7,50. — Manacorda, Guido. L'oro del Reno, riveduto nel testo, con versione a fronte, intro. e commento. Firenze ('23), Sansoni. 16°. XVIII, 234 p. L 7. — Nascimbeni, Giov. Riccardo Wagner. 2a ed. Roma ('23), Formíggini. 16°. 88 p. con ritr. L 3,50. — Navarra, U. „Parsifal“ di R. Wagner. Milano, Bottega di Poesia. kl. 8°. L 5. — Newman, Ernest. Wagner as man and artist. New York, Knopf. 8°. 414 p. $ 5. — Nietzsche, Friedr. Die Geburt der Tragödie. Schriften der Frühzeit. (Einf. u. Nachbericht: Elisabeth Förster-Nietzsche.) Leipzig, A. Kröner. kl. 8°. XIII, 582 S. Geb. ℳ 8. [Derselbe.] Schriften für u. gegen Wagner. (Einf. und Nachbericht: E. Förster-Nietzsche.) Leipzig, ebenda. kl. 8°. XXXII, 574 S. Geb. ℳ 8. — Nietzsche, Friedr. The case of Wagner; The twilight of the idols; Nietzsche contra Wagner; trad. by Thomas Common, ed. by Alexander Tille. London, New York, Macmillan. 8°. 371 p. $ 2. — Nurmi, Bruno. Rich. Wagner. (In der Serie „Merkkimiehiä“.) Porvoo ('23), Söderström. 8°. 132 S. Finn. ℳ 15. — Panizzardi, Mario. Wagner in Italia. Vol. I: note biograf. II da ed. con aggiunte. Genova ('23), A. I. Bonalumi. 16°. 223 p. con ritr. L 10. [Dasselbe.] Vol. II: pagine di storia musicale. Ebenda ('24). 16°. 308 p. L 10. — Pfohl, Ferdinand. Rich. Wagner. Mit 58 Abb., sowie Leitmotiven u. Notenbeisp. (Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 19.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. gr. 8°. 80 S. Geb. ℳ 3. — Prüfer, Arthur. Die Meistersinger von Nürnberg. 3., verb. Aufl. [Derselbe.] Parsival u. d. Kulturgedanke der Regeneration. 3., verb. Aufl. [Derselbe.] Der Ring des Nibelungen u. Wagners Weltanschauung. 3., verb. Aufl. Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8°. 57 S., 64 S.; 62 S. Je ℳ 1,50. Sawyer, W. Caleb. Legends and operas of Tannhäuser, Parsifal, Lohengrin and Tristan and Isolde. Berkeley, Cal., Sather Gate Book Shop. 8°. 208 p. il. $ 2. — Schemann, Ludw. Meine Erinnerungen an R. Wagner. Neuer Abdr. Leipzig, Matthes. 8°. XII, 63 S. ℳ 1,50. — Shaw, G. B. Il wagneriano perfetto: commento critico all' Annello del Nibelungo. Unica traduz. autorizata di C. Castelli e T. Diambra. Milano, Sonzogno. 16°. 162 p. L 4. — Solus, Theod. Die Mystik in Wag-

ners „Lohengrin". (Ein Führer durch seine Märchen-Dichtg.) Bad Schmiedeberg, Zum Licht-Verl. gr. 8°. 23 S. ℳ 0,60. — Steinweg, Carl. Das Seelendrama in der Antike u. seine Weiterentwicklung bis auf Goethe u. Wagner. Ein Grundriß. Halle, Niemeyer. gr. 8°. XII, 112 S. ℳ 3. = Studien zur Entwicklungsgesch. der Tragödie . . . Bd. 7. — Richard Wagner-Festspiele vom 26. Mai bis 8. Juni 1924 im Düsseldorfer Stadttheater, Intendant: Willy Becker. Düsseldorf, Dobler A. G. 4°. 31 S. m. Abb. ℳ 2,50. — Wagner, Rich. Mein Leben. (Neuausg. v. Max Hasse bes.) Bd. 1. 2. Leipzig, Baustein-Verl. kl. 8°. 520; 466 S. 1 Titelb. Geb. ℳ 9. — Wagner, Richard. My life. New York, Dodd, Mead. 8°. 887 p. $ 5. — Wagner, Richard. Œuvres en prose. Trad. en français par J.-G. Prod'homme. (Tome XIIme. Gesammelte Schriften, Bd. X.) Paris, Delagrave. kl. 8°. 300 p. — Wagner, Richard. Briefe an Hans Richter. Hrsg. von Ludwig Karpath. Wien, Zsolnay. 8°. XVI, 177 S. — Wagner, Rich. Tagebuchblätter u. Briefe an Mathilde Wesendonk. 1853—1871. Eingel. u. erl. v. R. Sternfeld. Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft. 8°. 411 S., 4 Taf. Nur f. Mitglieder. Geb. ℳ 3,60. — Wagner, Rich. Lettres à Otto Wesendonk. 1852—1870. Traduites de l'allemand. Paris, Calmann-Lévy. kl. 8°. III, 263 p. fr. 6,75. — Wagner, Rich. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel. Hrsg. von Julius Kapp. [Neudr.] Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 288 S. Geb. ℳ 2. — Wagner, Rich. Tristan u. Isolde . . . Mit e. Einf. u. Thementaf. von Rich. Specht. Wien, Wallishausersche Buchh. — Univ.-Ed. 8°. XIX, 75 S. ℳ 0,30. Wiessner, Herm. Der Stabreimvers in Rich. Wagners „Ring des Nibelungen". (German. Studien. H. 30.) Berlin, Ebering. gr. 8°. 109 S. ℳ 3,60. — Wolzogen, Hans von. Die Idealisierung des Theaters. Bayreuther Betrachtgn. üb. Festbühne u. Volksbühne. Neue, vollkommen veränd. Aufl. Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8°. VII, 64 S. ℳ 2. — Wolzogen, Hans, von. Wagner u. seine Werke. Ausgew. Aufsätze. (Deutsche Musikbücherei Bd. 32.) Regensburg, Bosse. 8°. 267 S. Geb. ℳ 3.

Walther von der Vogelweide. Walther von d. Vogelweide. Hrsg. u. erkl. von W. Wilmanns. 4. vollst. umgearb. Aufl., bes. von Victor Michels. Bd. 2. Lieder u. Sprüche Walthers v. d. Vogelw. mit erkl. Anm. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. gr. 8°. X, 553 S. ℳ 18.

Weber, Carl Maria von. Cœuroy, André. Weber. (Les maîtres de la musique.) Paris ('25), Alcan. 8°. IV, 188 p. fr. 9. — Degen, Max.* Die Lieder von C. M. v. Weber. Freiburg, Herder & Co. in Komm. gr. 8°. VII, 93 S. ℳ 2. — Karl Maria von Weber. Seine Persönlichkeit in s. Briefen u. Tagebüchern u. in Aufzeichn. s. Zeitgenossen. Hrsg. von Otto Hellinghaus. Mit 1 Titelb. Freiburg, Herder. kl. 8°. XXV, 204 S. Geb. ℳ 4.

Wetz, Richard. Armin, George. Rich. Wetz. Ein deutscher Musiker. Einf. in d. Wesen seiner Kunst. (Berlin-Wilmersdorf), Selbstverlag. gr. 8°. 23 S. ℳ 1.

Zelter, Karl Friedrich. Fünfzehn ausgewählte Lieder.* Mit e. Einl. hrsg. von Moritz Bauer. (Veröffentlichgn. der Musikbibl. Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Bd. 6.) Berlin, Breslauer. 25×31,5 cm. 14, 48 S. Geb. ℳ 12.

VI.

Allgemeine Musiklehre

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik und Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift.

Askøe, K. F. W. Moderne Musiklaere. Teori og Praksis. 1. Del. Aarhus, V. Hansen. 8°. 104 S. Kr. 7,25.

Beiträge* zur Akustik u. Musikwissenschaft, hrsg. v. Carl Stumpf. H. 9. Leipzig, Barth. gr. 8°. III, 75 S. ℳ 2,80.

Bernardi, G. G. Contrappunto. Sec. ediz. ampliata. Milano ('25), Hoepli. 16°. XVIII, 362 p. L 17,50.

Bottazzo Carturan, Grassi, Ravanello. 126 Bassi numerati, seguiti da brevi esercizi sulla modulazione per l'insegnamento dell' armonia, coro complementare. Padova, Zanibon. gr. 8°. 20 p. L 3.

Bridet. Pour enseigner vous-même la musique à vos enfants. Notation mobile. Lyon ('23), impr. Audin et Cie. 8°. 141 p.

Chappuis, James. Acoustique, optique. 3me éd. (Leçons de physique générale. T. III.) Paris, Gauthier-Villars & Cie. 8°. VII, 350 p. avec 138 fig. fr. 30.

Cort van der Linden, R. A. D. Harmonische principes voor het begrip van muziek. 's-Gravenhage, Mouton & Co. 8°. 88 S. F 1,50.

Danhauser, A. Questionnaire. Appendice de la théorie de la musique. 24e éd. Paris, Lemoine et Cie. 8°. 24 p. fr. 1,25.

Doplicher, V. Compendio di teoria musicale. Vallecchi. 8°. L 6,50.

Edmonds, Paul. The elements of staff notation: a simple and direct method of learning or teaching staff notation. London, Pitman. 8°. 72 p. 5 s.

Eimert, Herbert. Atonale Musiklehre. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 36 S. ℳ 2.

Franklin, William S. Light and sound. London, Constable. 8°. 5 s.

Giddings, Thaddeus Phil. and others. Junior music. (Music education ser.) Boston, Ginn. 8°. 256 p. $ 1,44.

Giglioli, Lilia. Manualetto teorico-pratico di nozioni indispensabili a chi studia la musica. Roma ('23), fratelli De Sanctis. 4°. 82 p. L 10.

Gilson, Paul. Traité d'harmonie. I. Brüssel ('23), Cranz. 4°. 360 p.

Goldschmidt, V[iktor].* Materialien zur Musiklehre. H. 2. 3. 4. = Materialien zur Naturphilosophie. (Heidelberger Akten d. von-Portheim-Stiftg. 8. 9. 11.) Heidelberg, C. Winter. 4°. S. 137—256. ℳ 8,50. S. 257—361. ℳ 4. S. 363—480. ℳ 4,50.

Grabner, Herm.* Allgemeine Musiklehre als Vorschule für d. Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, d. Formen- u. Instrumentationslehre. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. IX, 254, I, 44 S. m. Fig. ℳ 6.

Hadow, W. R. Music. (Home univ. lib.) London, Williams. 8°. 256 p. 2 s. 6 d.

Hiller, Ferdinand. Übungen zum Studium der Harmonie u. des Contrapunktes. Durch ausgeführte Aufgaben verm. 26. Aufl. Köln, Du Mont-Schauberg. 8°. III, 163 S. ℳ 2,20.

Home, Ethel. Ear training and musical dictation, a scheme of work for children. Illus. London, K. Paul. 8°. 32 p. Geb. 2 s.

Kitson, C. H. The art of counterpoint, 2nd ed. New York, Oxford Press. 8°. 352 p. $ 3,35.

Klebs, Paul. Vom Rhythmus u. von d. Technik des Dirigierens. Mit zahlr. Notenbeisp. Cassel, Oncken Nachf. 8°. 55 S. ℳ 1.

Köhler, Louis. Allgemeine Musiklehre. Für Lehrende u. Lernende. 2., unveränd. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 310 S. ℳ 5.

Krohn, Ilmari. Musiikin teorian alkeet. [Anfänge der Musiktheorie.] Porvoo, Söderström 1924. 8°. 63 S. Finn. ℳ 15.

Krohn, Ilmari. Zur Analyse d. Konsonanzgehalts. (Aus der Festschrift f. Prof. Hugo Pipping, 1924.) 15 S.

Lehnert, Alfred. Das Wissenswerteste aus der Musik. Für Lehrer, Chorleiter u. Musikfreunde zsgst. u. bearb. Prag ('23), „Roland", Prager Verlags-Ges. 8°. III, 204 S. m. Abb.

Louis, Rudolf, u. Ludwig Thuille. Harmonielehre. 8. Aufl. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. XV, 424 S. ℳ 7,50.

Louis, Rud. Aufgaben für den Unterricht in d. Harmonielehre. Im Anschluß an d. Harmonielehre von Rud. Louis u. Ludw. Thuille bearb. 1. Tl. Die Diatonik. 2. Tl. Die Chromatik u. Enharmonik (nebst e. Anh.: Kirchentonarten). 4. Aufl. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. XVI, 196 S. ℳ 5.

Meißner, Herbert. Musik. (Hilfs- u. Lehrbücher f. d. höh. Unterricht. H. 12.) Leipzig, Jaegersche Verlh. 8°. 70 S. ℳ 0,60.

Neri, A. Degli abbellimenti musicali. Loro rotazione ed esecuzione nella musica antica e moderna. Padova, Zanibon. gr. 8°. 28 p. L 6.

Norrman, K. A. Musikordbok. De oftast förekommande musiksakorden med uttalsbeteckningar och förklaringar. Stockholm, Elkan & Schildknecht, Carelius. 152 S. kr. 3.

Peters, Illo. Die mathematischen u. physikal. Grundlagen der Musik. Mit 1 Kurve. Leipzig, Teubner. = Mathemat.-physikal. Bibliothek. 55. kl. 8°. IV, 35 S. ℳ 0,80.

Pieroni, Leop. Nozioni musicali. 14a ed., riv. ed ampliata dall' autore. Firenze ('23), Bratti e C. 4°. 16 p. fr. 2.

Puglisi, Gioeni Gaetano. Prontuario musicale universale. Libro indispensabile a tutti i musicisti per l'intellezione scientifica d'ogni genere di musica, ecc. Bari ('23), Canfora e Orsi. 16°. 274 p. L 12.

Quint, Heinz. Leitlinien zu einer Vortragsreihe üb. Tonanalyse. Wien, Anzengruber-Verl. in Komm. 17×21 cm. IV, 76 autogr. S. Kr. 30 000.

Richter, Alfred. Oefeningen ten gebruike bij Richter's Leerboek der Harmonie, [Nederl. bewerking door Jacques Hartog], bewerkt volgens de 12. Duitsche uitgaaf door Jacques Hartog. 2. uitgaaf. Leipzig, Breitkopf & H.; Amsterdam, Alsbach & Co. gr. 8°. VIII, 54. S. ℳ 2.

Richter, E. F. Traité de fugue. Précédé de l'étude des imitations et du canon. Trad. de l'allemand .... par Gust. Sandré. 2. éd. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 193 S. ℳ 5. — [Derselbe.] Traité complet de contrepoint .... Trad. de l'allemand par Gustave Sandré. 3. éd. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 230 S. ℳ 5.

Riemann, Hugo. Handbuch der Harmonie- u. Modulationslehre. 9. Aufl. (Max Hesses illustr. Handbücher. Bd. 15.) Berlin, M. Hesse. kl. 8°.

VIII, 227 S. Geb. ℳ 2,80. — [Derselbe.] Anleitg. z. Partiturspiel. 4. Aufl. (Max Hesses illustr. Handbücher. Bd. 30.) Berlin, M. Hesse. kl. 8°. IV, 127 S. Geb. ℳ 2,20.

Rougnon, Paul. Deuxième questionnaire musical et Réponses au questionnaire. Réponses. Paris ('23), H. Le Moine et Cie. 8°. 40 p. 75 c.

Schreyer, Johs.* Lehrbuch der Harmonie u. d. Elementarkomposition. 5., vollst. umgearb. u. verm. Aufl. [Nebst] Schlüssel z. d. Aufg. 2. verb. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. gr. °. VIII, 266 S. ℳ 8,50. Schlüssel 24×99 cm. 45 S. ℳ 3,50.

Schubert, F. L. Vorschule zum Komponieren. (Kompositionslehre f. Dilettanten.) 8. erw. u. vollst. umgearb. Aufl. m. 31 Übungsaufg. von Carl Kipke. Leipzig, C. Merseburger. kl. 8°. IV, 152 S. ℳ 1,20.

Schümann, Hans. Monozentrik. Eine neue Musiktheorie. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. 209 S. mit z. T. farb. Fig., z. T. farb. Tab. ℳ 14. [Derselbe.] Tonweiser für das Schümannsche Tonsystem DRP. zur sofortigen Auffindung aller harmonisch möglichen Tonverhältnisse. Stuttgart, ebenda. 20×20,5 cm. Zweiseitig z. T. farb. bedr. Papptaf. mit 3 Schiebern. ℳ 3.

Seiffert, Karl. Ergebnisse des Unterrichts in der Harmonielehre an Lehrerseminaren. Neue, verb. u. verm. Aufl. Leipzig, Rühle. gr. 8°. 60 S. ℳ 1,50.

Sharp, M. Theory of music for young musicians. London, Reeves. kl. 8°. 1 s. 6 d.

Sotavalta, Arvo. Zur Konsonanztheorie. (Annales Acad. Scient., Fennicae AXX. 5.) Helsinki ('23). 8°. 101 S. Finn. ℳ 18.

Stiévenard, E. Essai sur la prosodie musicale. Paris, Heugel. 8°. fr. 15.

Stumpf, Carl s. Beiträge.

Thomson, John W. A course in harmony. Boston ('23), White-Smith Music Pub. Co. 8°. 112 p. Geb. $ 1,25.

Vatielli, Francesco. Materia e forme della musica. Vol. 1. Firenze, Le Monnier. 8°. L 15.

Veldkamp, K. Practische muziekleer. Met bijbehoorend Oefenboek en met een aanhangsel over schoolzangonderwijs. 4e, zeer verm druk. Groningen, Den Haag, Wolters Uitgevers-matschappij. gr. 8°. 137 p. F 1,75. Oefenboek 48 p. F 0,60.

Wagner, Hugo. Arbeitsheft aus der Musiklehre. Reichenberg, Sollor's Nachf. 17×27 cm. 85 S. m. 1 Abb. Kč 12.

Wagner, R. Die wahre Reinstimmung. Stuttgart, Grüninger Nachf. in Komm. 4°. 19 S. m. 1 Abb. ℳ 4.

Wessem, Constant van. Inleiding tot de moderne muziek. 2e druk. Amsterdam, Van Munster's Uitgeversmaatschappij. 8°. IV, 148 p. F 1,50.

Widor, Charles Marie. Initiation musicale. (Collection des initiations.) Paris, Hachette. 16°. 160 p. fr. 5.

Wilson, Philip. The musicall [!] proverbis in the garet at the New Lodge in the Parke of Lekingfelde. London, Milford. gr. 8°. 5 s.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprechen.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Acken, J. van. Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturg. Gesamtkunstwerk. (2. Aufl.) Gladbeck i. W. ('23), A. Theben. gr. 8°. IV, 119 S. m. Abb.

Arger, Jane. Initiation à l'art du chant. Paris, Flammarion. kl. 8°. 220 p.

Barr, Knut. Tre sångarfärder 1894, 1904, 1914. Reseskildringar. Med 96 ill. efter teckn. av förf. samt efter fotogr. Stockholm, Åhlén & Åkerland. 245 s. Kr 6,25.

Baverstock, A. H. Priesthood in liturgy and life: a study in the mystical values of the Christian liturgy. 2nd ed. London, Faith Pr. 8°. 171 p. 3 s. 6 d.

Bernstein, Paul. Lateinische Kirchenlieder aus dem Schatze vieler Völker und Zeiten. Verdeutscht mit teilw. Benutzung d. Simrockschen Übertr. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. gr. 8°. 40 S. Geb. ℳ 1.

Bertheau, Martin. 400 Jahre Kirchenlied. Worte u. Weisen. Ein kurzer Rückblick. Hamburg, Buchh. d. nordd. Männer- u. Jünglingsbundes. 8°. 46 S. ℳ 0,75.

Bihlmeyer, Pius. Die Eigenmessen der Benediktinerkongregationen Bayerns u. d. gemeinsamen Eigenmessen d. Benediktinerordens, im Anschluß an d. Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott. Freiburg, Herder. 16°. VII, 15, 94 S. ℳ 2. — [Derselbe.] Die Eigenmessen der Beuroner Benediktinerkongregation u. die gemeinsamen Eigenmessen d. Benediktinerordens, im Anschluß ... Ebenda. 16°. VII, 20, 85 S. ℳ 2. — [Derselbe.] Die gemeinsamen Eigenmessen des Benediktinerordens, im Anschluß . . . Ebenda. 16°. V, 10, 54 S. ℳ 1,70.

Biron, Dom Réginald. Table général de l'année liturgique du R. P. Dom Prosper Gueranger. 2e éd. Tours, Mame et fils. 16°. XIII, 246 p.

Braun, Jos. Liturgisches Handlexikon s. Abschnitt I.

Breare, W. H. Vocal analyses: sensitising breath, emotional evolution. London, Simpkin. 8°. 92 p. 5 s.

Britt, Matthew. The hymns of the breviary and missal. New York, Benziger Bros. 8°. 383 p. $ 3.

Carreras, Lluis. Setmana Santa i vnitada de Pasqua. Biblioteca popular litúrgica. Abadia de Montserrat. [8°. 501 p.]

Cooke, J. Francis. Great singers on the art of singing. Philadelphia, Theo. Presser Co. 8°. 300 p. il. $ 2,25.

David, D. Lucien. Analyses grégoriennes pratiques. 6. série. Grenoble ('23), bureau Grégorien. 8°. 37 p.

Deutsch, Johs. Erziehung zum ausdruckvollen Sprechen. 2. verm. Aufl. Berlin, Schwetschke & Sohn. gr. 8°. 52 S. ℳ 1. = Die Lebensschule. H. 7.

Drew, W. S. Voice training: the relation of theory and practice. (Oxford musical essays.) London, Milford. gr. 8°. 79 p. 3 s. 6 d.

Dunney, Jos. A. The mass. New York, Macmillan. 8°. 383 p. $ 2,50.

Eisenhofer, Ludwig. Katholische Liturgik. Freiburg, Herder. kl. 8°. XII, 321 S. ℳ 4,80.

Eitz, Carl. Merktafel für Noten u. Tonworte. [2. Aufl.] Eisleben, Breunung. 8°. 2 S. ℳ 0,05. [Derselbe.] Der Gesangunterricht als Grundlage d. musikal. Bildung. 2., unveränd. Aufl. Leipzig, J. Klinkhardt. gr. 8°. VIII, 75 S. Geb. ℳ 3,20.

Emborg, J. L. Vejledning til Sangundervisning i Skolen. Kopenhagen, Hagerup. 8°. 46 S. Kr 2,50.

Prof. E. Engels **Stimmbildungslehre.** Hrsg. v. F. E. Engel. Mit 19 Abb. Leipzig, Teubner. 8°. IX, 182 S. ℳ 2.80.

Erlandson, Frans. Sångmetod byggd på åskådning. Göteborg, Förlags A/B Västra Sverige. 80 s. Kr 2,50.

Fliche, Augustin. La réforme grégorienne. I. La formation des idées grégoriennes. Paris, Champion. gr. 8°. X, 423 p. fr. 25.

Forchhammer, Jörgen. Die Grundlage der Phonetik. Ein Versuch, die phonet. Wissensch. auf fester sprach-physiol. Grundlage aufzubauen. (Indogerm. Bibl. Abt. 3., Bd. 6.) Heidelberg. Winter. 8°. VIII, 212 S. ℳ 6.

Fransén, Nat. Kyrkosång och folksång. Studier. Lund ('23), Gleerup. 64 s. Kr. 1,50.

Gabl, J. Lehrplan für den Volksschul-Gesangunterricht nach der Eitz'schen Methode. Bregenz, Teutsch. 8°. 30 S. ℳ 0,40.

Gihr, Nikolaus. Die Sequenzen des röm. Meßbuches, dogmat.-aszetisch erklärt. Bd. 2. Veni, Sancte Spiritus. Die Sequenz d. Pfingstwoche. 3. und 4. Aufl. Freiburg i. Br., Herder & Co. kl. 8°. VII, 106 S. Geb. ℳ 2,40. — [Derselbe.] Prim u. Komplet des römischen Breviers liturgisch und aszetisch erkl. 2., unveränd. Aufl. Ebenda. gr. 8°. VIII, 342 S. Geb. ℳ 8,20.

Goorts, P. Beknopte handleiding der liturgie. 5e druk. s'-Hertogenbosch, G. Mosmans Zoon. kl. 8°. 71 p. F 0,40.

Gottesdienst, Evangel., und kirchliche Kunst. Vorträge. Mit 26 Abb. (Studien zur Geschichte und Gestaltg. des evang. Gottesdienstes u. z. kirchl. Kunst. Bd. 1.) Halle, Buchh. d. Waisenhauses. gr. 8°. XVI, 109 S. m. Abb. Geb. ℳ 5.

Gueranger, Dom **Prosper.** L'année liturgique. Le Temps de Noël. T 1. 21e éd. — La Passion et la Semaine sainte. 27e éd. Tours, Mame et fils. 8°. 580 p., VII, 712 p.

Gutzmann, Hermann. Sprachheilkunde. Vorlesgn. 3. Aufl. Mit 131 Abb. Nach d. Tode d. Verf. bearb. u. hrsg. von Harold Zumsteeg. Berlin, Fischers med. Buchh. gr. 8°. XI, 730 S. ℳ 18.

Harper, E. Enyeart. Church music and worship; a program for the church of to day. New York, Abingdon. 8°. 324 p. $ 2.

Herrmann, Heinr., München. Der freie Ton. Grundsätzliches üb. die Behandlg. der Stimme. Leipzig, Leuckart. kl. 8°. 22 S. ℳ 0,60.

Holmberg, Olof. Lärokurs i skolsång. 2:dra delen. 2:a omarb. uppl. Stockholm, Norstedt & Söner. 245 s.

Kalendar of hymns ancient and modern and the English hymnal, 1925. London, Milford. 8°. 6 d.

Karwochenbuch. Ausgabe der Editio Vaticana in moderner Notation mit deutscher Übers. u. liturg. Einführg. von Karl Weinmann. Regensburg, Kösel & Pustet. 8°. 362 S. ℳ 5.

Kastner, Karl. Kommentar zum Breslauer Proprium. Breslau, Goerlich. 8°. 46 S. ℳ 0,75.

Kelynack, W. S. Making melody: devotional meditations upon the hymns of the Christian church. London, Epworth Pr. 8°. 119 p. 2 s. 6 d.

Knodt, Karl. Der evangelische Choral u. die Gestaltung des Gottesdienstes. (Wörtl. Abdr.

d. Vortrags „Die Bedeutung d. evang. Kirchengesangs für das gottesdienstliche Leben der Gemeinde".) Giessen, Töpelmann. gr. 8°. 16 S. ℳ 0,40.

Knorr, Joh. B. Psalterium. Kurze Erkl. der Psalmen u. Cantika d. Wochenoffizien des röm. Breviers f. Kleriker u. Ordensleute. 2. verb. u. verm. Aufl. Limburg a. d. Lahn ('23), Gebr. Steffen. 8°. 176 S. ℳ 2.

Kofler, Leo. Die Kunst des Atmens. Aus d. Engl. übers. v. Clara Schaffhorst und Hedw. Andersen. 14.—18. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. XIV, 96 S. m. Fig. ℳ 2.

Kurz, Matthäus. Betrachtungsschule. Liturg. Methode der Betrachtg. u. d. Beschauung. Mit 37 Meßbetrachtgn. Wiesbaden, Rauch. kl. 8°. 132 S. Geb. ℳ 1,80.

Kyriale seu Ordinarium missae quod juxta editionem vatican. hodiernae musicae signis tradidit Fr. X. Mathias. Ed. X. Regensburg, Pustet. 8°. IV, 150, II S. ℳ 1.

Lasance, Fr. Xavier. The new missal for every day; a complete missal in English. New York, Benziger Bros. $ 2,75.

Lefebvre, G. Catholic Liturgy: its fundamental principles. Trans. by a Benedictine of Stanbrook. London, Sands. gr. 8°. 312 p. 7 s. 6 d.

Lehmann, Lilli. How to sing (Meine Gesangskunst). Transl. from the German by Rich. Aldrich. New rev. and supplemented ed. trans. by Clara Willenbücher. London, Macmillan. 8°. 315 p. 14 s. — [Dasselbe.] Französisch. Traduction nouvelle de Maurice Chassang. Paris, Lerolle et Cie. 4°. 79 p.

Lindberg, Gustav. Die schwedischen Missalien des Mittelalters. Ein Beitrag zur vergleich. Liturgik. s. Abschnitt III.

Liturgie in gebruik bij de vrije katholieke kerk. Batavia, Uitgave der Vrij-katholieke stichting Joa. Baptistes. kl. 8°. VIII, XXVI, 514 p. Geb. F 5.

Liturgie und Kunst. Hrsg. v. Corbinian Wirz. Bd. 4. 1923. M. Gladbach ('24), Kühlen. 4°. 96 S.

Lothar, Rudolph. Die Sprechmaschine. Ein technisch-aesthet. Versuch. Mit 19 Abb. Leipzig, Feuer-Verl. kl. 8°. 128 S. ℳ 2.

Macdonald, Alex. The sacrifice of the mass in the light of scripture and tradition. London, K. Paul. 8°. 184 p. 7 s. 6 d.

Manuel, Petit, de la messe syrienne, publié par ordre de S. B. Mgr. Ignace Ephrem II Rahmani, patriarche syrien d'Antioche. 2e éd. Paris ('23), Maison de la Bonne Presse. kl. 8°. XII, 65 p.

Marfi, Maria. Methode „Marfi", der neue Weg f. Sänger! Eine aufklärende Studie. Berlin ('23), Marfi-Verl. 8°. 14 S. ℳ 0,50.

Meyer, Alfred. Der Wechselgesang im evangel. Gemeindegottesdienst. Seine Theorie und seine Praxis. Stuttgart, Quell-Verl. d. Ev. Gesellschaft. 8°. 56 S. ℳ 0,80.

Miller, Athanasius. Die Psalmen. Einf. in deren Geschichte, Geist u. liturg. Verwendg. 5.—8., stark verm. Aufl. Freiburg, Herder. kl. 8°. VII, 242 S. Geb. ℳ 3,60.

Missa pro defunctis. Toni communes missae necnon modus cantandi alleluja tempore paschali secundum octo tonos quod juxta ed. vaticanam hodiernae musicae signis tradidit Fr. X. Mathias. Regensburg, Pustet. 8°. 39 S. ℳ 0,30.

Missale Romanum. Ed. IX juxta typicam vaticanam. Regensburg, Pustet. 16°. 152, 1000, 305, 38, 12 S. m. Abb. ℳ 7.

Missale Romanum ex decreto ss. concilii tridentini restitutum S. Pii V. Pontificis maximi jussu editum ... a Pio X reformatum et ... Benedicti XV auctoritate vulgatum. Ed. sexta juxta typicam Vaticanam. Turonibus, Mame. Fol°.

Missel romain, contenant les offices de tous les dimanches et des principales fêtes de l'année. Tours ('23), Mame et fils. kl. 8°. 540 p.

Moberg, Maria. Sånglekar för barnträdgården och småskolan, utarbetade vid Fröbelinstitutet. Andra saml. tv. 4:o. Stockholm, Abr. Lundquist. 50 s., kr. 3.

Müller, J. P. Mein Atmungs-System. Mit 52 Abb. 6.—9. Tsd. Leipzig, Grethlein & Co. gr. 8°. 101 S. ℳ 2,50.

Nelle, Wilh. Schlüssel zum Evangel. Gesangbuch für Rheinland und Westfalen. Die 580 Lieder dieses Buches nach Geschichte, Gehalt u. gottesdienstl. Verwertg. dargest. 3., verb. u. verm. Aufl. Mit 1 Bilde d. Verf. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. XVI, 398 S. ℳ 8.

Nelle, Wilh. u. **Joh. Plath.** Chorbuch 1917. 27 Lieder D. Mart. Luthers in Chorsätzen. Im Auftr. d. ev. Kirchengesangvereine f. Rheinland u. Westfalen hrsg. Ausg. A u. B für d. Chorleiter [nebst] Singheft A. 4. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. 4°. XXII, 144 S. ℳ 7. Singheft: 5. Aufl. 112 S. ℳ 2,50.

Newton, John. Dont's for choirmasters. Foreword by S. H. Nicholson. London, Heffer. 8°. 43 p. 1 s.

L'Office divin. Missel, vespéral et rituel très complets latin-français. Tours ('23), Mame et fils. kl. 8°. XXIX, 1449 p.

Panfoeder, Chrysostomus. Die Kirche als liturgische Gemeinschaft. (Liturgia. Gruppe 1, Bdch. 2.) Mainz, Matthias-Grünwald-Verlag. kl. 8°. 166 S. Geb. ℳ 1,50.

La **Passion,** mystère en 17 actes et 25 tableaux, 300 acteurs, 21 chœurs de Gounod, Méhul, Bach, Beethoven, Mendelssohn .... Notice et programme. Besançon ('23), impr. de l'Est. 8°. 24 p.

Petrich, Herm. Unser Gesangbuch. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. 68 S. ℳ 1,50. [Derselbe.] Unser geistliches Volkslied. Geschichte u. Würdigg. lieber alter Lieder. 2., umgearb., verm. und verb. Aufl. Ebenda. 4°. VIII, 236 S.

Ranke, K. E, u. Christian Silberhorn. Atmungs- u. Haltungsübungen. Mit 80 Abb. im Text. 3. neu bearb., verm. Aufl. München, Verl. d. Ärzte-Rundschau. 8°. 92 S. ℳ 3.

Rietsch, Gertrud. Kann man die ideale Tongebung Carusos lehren? „Stimmturnen". München, Buchenau & Reichert. 8°. 29 S. ℳ 0,50.

Roberts, R. E. Hints on hymn tunes. No. 4. (Church Music Soc.) London, Milford. gr. 8°. 2 d.

Roedemeyer, Friedrich-Karl. Vom künstlerischen Sprechen. Zugl. e. Einstellg. auf die v. d. Lautabteilg. d. preuß. Staatsbibliothek Berlin vorges. Lautausg. „Das künstler. Sprechen", hrsg. v. F. K. Roedemeyer. Frankfurt a. M., Blazek & Bergmann. 8°. VIII, 38 S. ℳ 2.

Rögely, Fritz. Schulgesang. Ein Beitrag zur Revision des Klassensingunterrichts. Berlin, Trowitzsch & Sohn. 8°. 108 S. Geb. ℳ 3.

Rolle, Georg. Didaktik u. Methodik d. Schulgesangunterrichts. 9., unveränd. Aufl. München, C. H. Beck. gr. 8°. V, 77 S. Geb. ℳ 3,20. [Aus: A. Baumeisters Handb. d. Erziehungs- u. Unterrichtslehre f. höhere Schulen.]

Rosenberg, Hans. Die Hymnen des Breviers in Urform und neuen deutschen Nachdichtgn. Abt. 2. Die Hymnen d. Proprium Sanctorum. Mit e. Anh.: Die Hymnen u. Sequenzen des Meßbuches. (Schluß.) Freiburg, Herder. kl. 8°. XVIII, 241. Geb. ℳ 3,20.

Schering, Arnold.* Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien. Grundsätzliches zur einheitlichen Notierung unserer Kirchenlieder. (Veröffentlichungen d. musikwiss. Seminars d. Univ. Halle-Wittenberg. Nr. 1.) Halle, Hilfswerk für Musikwissenschaft an der Univ. Halle-Wittenberg. gr. 8°. 60 S. ℳ 1,80.

Schiegg, Anton. Lerne naturgemäß sprechen u. singen! Allgem. Schule d. Stimmerziehg. 2. verm. Aufl. München, Pössenbacher Buchdr. u. Verlagsanstalt. gr. 8°. VI, VI, 111 S. m. Abb. ℳ 2,50.

Schmitt-Hummel, Rose. Der Weg zur Schönheit u. Tragfähigkeit der Stimme f. Gesangsschüler u. Künstler. München, O. Halbreiter. 8°. IX, 36 S.

Schott, Anselm. Das Meßbuch d. heiligen Kirche, lat. u. deutsch mit liturg. Erkl. Vollst. Neubearb. .... auf Grund d. neuen Missale Romanum hrsg. von Pius Bihlmeyer. 26. Aufl. Freiburg i. Br., Herder & Co. kl. 8°. 60, 848, 212 S. m. 1 Titelb. u. 4 Vollb. Geb. ℳ 6,50.

Schuster, I. Liber sacramentorum: note storiche e liturgiche sul messale romano. Vol. VI. Torino-Roma, ditta P. Marietti. 16°. 256 p. L 9.

Smend, Julius. Das evangel. Lied von 1524 s. Abschnitt III.

Smith, Laura R. The singing twins; the child's book of famous musicians; il. Chicago, A. Williams. 8°. 126 p. 60 c.

Surén, Hans. Atemgymnastik in Bildern und Merkworten. Mit 14 Lehrbildertaf. 11./12. Aufl. Stuttgart, Dieck & Co. 16°. 17 S., 14 Taf. in Leporelloform. ℳ 0,80. — [Derselbe.] Die Ausbildung der Atmung. Mit 14 Lehrbildern. [5. 6. 7. Aufl.] Ebenda. 16°. 16 S. In Leporelloform. ℳ 0,80.

Thausing, Albrecht.* Die Sängerstimme. Ihre Beschaffenheit u. Entstehg., ihre Bildg. u. ihr Verlust. Mit 8 Abb. Stuttgart, Cotta Nachf. gr. 8°. X, 171 S. ℳ 6.

Ursprung, Otto. Restauration und Palestrina-Renaissance in der kathol. Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte. Vergangenheitsfragen u. Gegenwartsaufgaben mit 7 Bildtaf. Augsburg, B. Filser. gr. 8°. VIII, 80 S. Geb. ℳ 3.

Vandeur, Dom **Eugène.** La sainte messe. Notes sur la liturgie. 7me éd. Paris, Lecoffre. 8°. fr. 6,50.

Wagenmann, J. H. Enrico Caruso s. Abschnitt V unter Caruso.

Weiger, Jos. Liturgisches Marienbuch. Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag, Ausliefg., H. Rauch, Wiesbaden. kl. 8°. XXXII, 264 S. Geb. ℳ 3.

Zauleck, Paul. Deutsches Kindergesangbuch. Völlige Neubearb., nach d. hinterlass. Vorarbeiten s. Vaters hrsg. v. Johannes Zauleck. 5. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. 16°. X, 222 S. u. Abb. ℳ 0,45.

Zimmermann, Willi. Passives Singen, d. psychophysische Basis des Belkanto. Leipzig, Leuckart. kl. 8°. 28 S. ℳ 0,60.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Adler, Eduard. Die Behandlung u. Erhaltung der Streichinstrumente. Nebst e. Lit.-Anhg.: Werke aus der Spezial-Lit. üb. Streichinstrumente u. e. Verz. d. Geigenbauer, Streichinstrumentenmacher u. Reparateure in Deutschland, Österr.-Ungarn u. d. Schweiz. Neue durchges. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. kl. 8°. 60 S. ℳ 0,60.

Bagatella, A. Regole per la costruzione di violini, viole, violoncelli e violoni, con prefaz. di L. Torri. Padova, Zanibon. gr. 8°. 30 p. 2 tav., 11 fig. L 2.

Chybińsky, Adolf. Instrumenty muzycne ludu rolskiego na Podhalu. Krakau, Verl. d. Poln. Akad. der Wissensch. 8°. 141 S. 18 Zeichn. u. 6 Taf.

Cremer, Oscar. How to become a professional violinist: tips and talks. Pref. by Charles Woodhouse. London, „The Strad". 8°. 126 p. 3 s. 6 d.

Elliston, Thomas. Organs and tuning: a practical handbook for organists: construction, mechanism, tuning, and care of the instrument. Repr. of 3rd ed., with additional matter. London, Weekes. 8°. 758 p. 25 s.

Finke, Romeo. Handbuch f. den Klavierunterricht. Prag, E. Wetzler. kl. 8°. 30 S. Kč 7,50.

Förster, Aug. u. Alois Hába. Der Viertelton-Flügel. — Vierteltonmusik. (In: Denkschrift. Den Freunden des Hauses August Förster.) Löbau, Förster. s. Abschnitt V unter Förster.

Ganassi, Sylvestro, dal Fontego.* Regola Rubertina. Mit e. Vorw. versehen u. hrsg. v. Max Schneider. I. Tl. (Venedig 1542). II. Tl. (o. O. 1543). Leipzig, Kistner & Siegel. qu 4°. 8 S., L faks. Taf., 4 S., XXLVII faks. Taf. ℳ 40. = Veröffentlichungen des fürstl. Instituts f. musikwiss. Forschung zu Bückeburg. 2. Reihe. Tafelwerke. 3.

Gnirs, Anton. Alte und neue Kirchenglocken. T. 2. Mit Beitr. zur Geschichte d. Glockengusses u. s. Meister in den Gebieten nördlich wie südlich d. Ostalpenlandes u. an der Adria. Mit 71 Abb. Karlsbad, W. Heinisch. gr. 8°. 96 S. ℳ 5. [Tl. I. erschien in Wien bei A. Schroll & Co.]

Greilsamer, Lucien. L'anatomie et la physiologie du violon, de l'alto et du violoncelle. Aperçus nouveaux suivis du Vernis de Crémone; etude hist. et crit. Paris, Delagrave. 8°. fr. 12.

Hymander, Ingeborg. Den unge klaverläraren. [Der junge Klavierlehrer]. 8°. 321 S. Helsingfors, Schildt. Finn. ℳ 60:— Dieselbe Arbeit finnisch, Porvoo, Söderström. Finn. ℳ 45:—

Jacomb, C. E. Violin harmonics: what they are, and how to play them: a monograph. London, „The Strad" lib. 8°. 83 p. 5 s.

Jadassohn, S. Lehrbuch der Instrumentation. 3. Aufl. (Musikal. Kompositionslehre. Tl. 2. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 399 S. ℳ 6.

Kern, Walter.* Das Violinspiel. Prakt. Anleitg f. d. Vervollkommnung der Violintechnik auf Grund neuer physiolog. Untersuchungen. 2 Taf., 24 Abb. u. Notenbeisp. Wien, P. Knepler. 8°. 142 S.

Koeckert, G. La tecnica del violino: i principi razionali. Torino, Bocca. kl. 8°. L 7.

Leoni, S. L'arte pianistica in Martucci-Brahms, Grieg, Novák, Debussy. Padova, Zanibon. gr. 8°. 145 p. L 5.

Malézieux, Eugène. Pour devenir violiniste. Paris, E. Malézieux. 3, rue Erckmann-Chatrian. 4°. 32 p avec figs. fr. 3,50.

Manufacture de grandes orgues pour églises, chapelles et salons. A. Cavaillé-Coll. Charles Mutin, élève et successeur. Paris ('23), 13 et 15, avenue du Maine. gr. 8°. 32 p., pors. et gravs.

Merklein, A. Organologia. Exposición cientifica y gráfica del Organo. Madrid, Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesus. 8°. pts. 16.

Meyer, Fritz. Die Geige u. der Bogen in der Hand d. Anfängers. Eine ill. Beigabe zu jeder Violinschule .... (Sammlung Bartels. Nr. 14.) Braunschweig, Bartels. 8°. 48 S., 1 Taf.

Pisani, Agostino. Manuale teorico-pratico per lo studio della chitarra. 3a ed. Milano ('23). Hoepli. 16°. XIV. 140 p. L 8,50.

Poidras, Henri. Dictionnaire des luthiers (anciens et modernes). Critique et documentaire. Rouen, Imprimerie de la Vicomté. 8°. 300 p. 34 plchs. fr. 60.

Prout, Ebenezer. Elementar-Lehrbuch der Instrumentation. Übers. v. Bernhard Bachur. 4., unveränd. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 144 S. ℳ 4.

Raester, Olga. Chats on big and little fiddles. Rev. and largely rewritten. London, T. W. Laurie. 8°. 276 p. 7 s. 6 d.

Ritte, Theod. Der Höhenweg des Pianisten. Ratschläge u. Winke f. Aufwärtsstrebende. 13. bis 15. Aufl. Berlin-Wilmersdorf, Schack & Co. kl. 8°. 192 S., 1 Taf.

Robson, R. Walker. The repertoire of the modern organist. London, Musical Opinion Office. 8°. 3 sh.

Schlick, Arnolt.* Tabulaturen etlicher Lobgesang u. Lidlein uff die Orgeln u. Lauten. Hrsg. v. Gottlieb Harms. Klecken, Ugrino Abt. Verl. 19,5×28,5 cm, 61 S. ℳ 6.

Schneider, Hans. The working of the mind in piano teaching and playing; an application of the principles of psychology and physiology to the work of the teacher and player of the piano and other instruments. New York, Schroeder & Gunther. 8°. 80 p. $ 1,50.

Schroeter, K[urt]. Flesch / Eberhardt. Naturwidrige oder natürl. Violintechnik? Leipzig, Leuckart. 8°. 40 S. ℳ 1,20.

Seymour, W. J. The amateur performer: how to run a smale concert-party. London, Pearson. kl. 8°. 122 p. 2 s.

Sigon, Ettore. La rinascita della liuteria in Italia: l'arte di Ferruccio Zanier. Trieste, la Bottega del libro. 8°. 15 p.

Sörnsen, Niels. Meine Laute. Mit vielen Zeichngn., u. 9. Notenbeil. Stuttgart, Franckh. 1. 2. 3. u. 4. Aufl. 8°. 92 S. 1 Taf. Je ℳ 1,20.

Teuchert, Emil und **Erhard Walter Haupt.** Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild. Zsgest., bearb. u. hrsg. In 3 Teilen. 1. Saiteninstrumente. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IX, 109 S. m. 25 Abb., 1 Klaviatur- u. Vergleichstab. d. Streichinstrumente. ℳ 3.

Thistleton, Frank. The art of violin playing: for players and teachers. Illus. London, „Strad" Library. gr. 8°. 252 p. 7 s. 6 d.

Torri, L. La costruzione ed i costruttori degli strumenti ad arco. Bibliografia liutistica storico tecnica. Padova, Zanibon. gr. 8°. 43 p. L 7,50.

IX.

Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Urheberrecht. Belletristik.

Bartsch, Rud. H. Musik. 3 Nov. 11.—15. Tsd. Leipzig, Staackmann. kl. 8°. 328 S. Geb. ℳ 5.

Bekker, Paul. Von den Naturreichen d. Klanges. Grundriß einer Phänomenologie d. Musik. Stuttgart ('25), Deutsche Verl.-Anstalt. 8°. 75 S. ℳ 2.

Benz, Rich. Die Stunde der deutschen Musik. (Buch 1.) Jena ('23), Diederichs. gr. 8°. VIII, 467 S. ℳ 12.

Bills of Parliament. Copyright (musical works). London, H. M. S. O. 2 d.

Bonaventura, Arnaldo. Manuale di cultura musicale ad uso degli istituti magistrali e dei licei femminili. Livorno, Giusti. 16°. VIII, 167 p. L 6.

Buck, Percy C. The scope of music: ten lectures on the broader aspect of musical education. London, Milford. 8°. 140 p. 6 s.

Capmany, Aureli. La dansa popular com a element de cultura. Barcelona ('23), Publicacions de l'Escola Catalana d'Art dramatic. 8°. 17 p.

Clare, Eva. Musical appreciation and the studio club. With foreword by Gr. Bantock. London, Longmans & Co. 8°. 203 p. 9 s.

Confessions, The, of a prima donna. New York, Stokes. 8°. 300 p. $ 2,50.

Dahms, Walter. Musik des Südens. Römische Ausg. Stuttgart ('23), Deutsche Verlagsanst. 4°. 443 S. [Luxusausg.: 100 num. Ex. Halbleder. ℳ 75.]

Degani, M. E. Saggi di estetica musicale. Reggio Emilia, Tip. Goretti. 8°. 16 p. L 2.

Diderot, D. Le neveu de Rameau. Préface inédite de Louis Barthou. Illustré de 34 compositions de B. Naudin. Paris, Blaizot. 4°. XI, 202 p. fr. 600—900.

Divoire, Fernand. Découvertes sur la danse. Paris, G. Crès & Cie. 8°. 228 p., 35 dessins. hor texte. fr. 35.

Dumesnil, René. Le monde des musiciens. Paris, G. Crès et Cie. 8°. 258 p. fr. 7,50.

Durand, Jacques. Abrégé historique et technique de l'édition musicale. Paris, Durand et Fils. 8°. fr. 2,50.

Education, Board of, — Adult Education Ctte. Papers. 5, British music: a report on the development of adult education through music. London, H. M. S. O. 2 d.

Evans, Edwin. The margin of music. London, Oxford Univers. Press. 8°. 71 p. 3 s. 6 d.

Finck, Henry Theophilus. Musical laughs, jokes, tittle-tattle, and anecdotes, mostly humorous, about musical celebrities. New York, London, Funk & Wagnalls. 8°. 348 p. $ 1,75.

Findeisen, Kurt Arnold. Lockung des Lebens. 3 musikal. Geschichten. Mit 3 Orig.-Lithogr. Leipzig, Kistner & Siegel. 16°. 56 S. Geb. ℳ 1,80.

Flasdieck, H. M. John Brown u. s. Dissert. on Poetry and Music s. Abschnitt V unter Brown.

Gregor, Jos. Wiener szenische Kunst. Die Theaterdekoration der letzten 3 Jahrhunderte nach Stilprinzipien dargest. Mit 8 Text- und 60 Tafelb. Wien, Wiener Drucke. 4°. 148 S.

Grillparzer, Franz. Ein armer Spielmann. Novelle. Berlin, H. Wigankow. kl. 8°. 77 S. — [Dasselbe.] Potsdam, Stiftungsverlag. kl. 8°. 88 S. Geb. 0,75.

Groos, Karl. Beiträge zu Ästhetik. 1. Tübingen, Osiandersche Buchh. gr. 8°. 65 S. ℳ 2,40.

Haddon, Archibald. The story of the music hall, from cave of harmony to cabaret. Foreword by H. A. Jones. Illus. London, Palmer. gr. 8°. 20 p. 1 s.

Hartmann, Eduard von. Philosophie des Schönen. 2. Aufl. mit Benutzg. des handschriftl. Nachlasses E. v. Hartmanns neu hrsg. v. Rich. Müller-Freienfels. Berlin, Volksverband der Bücherfreunde; Wegweiser-Verl. gr. 8°. XV, 804 S. Nur für Mitglieder.

Harwood, Camilla. L'arte della danza. Firenze ('23), tip. G. Giannini. 8°. 16 p.

Harzmann, Friedrich. In dulci jubilo nun singet u. seid froh! Aus der Naturgeschichte d. dt. Kommersbuches. (Akadem. Bücherei. Nr. 8/9.) München, Parcus & Co. kl. 8°. 80 S. ℳ 1.

Heinse, Wilh. Ardinghello u. die glückseligen Inseln. Berlin, Mörlins. kl. 8°. VII, 358 S. m. 1 Abb. Geb. ℳ 3,50.

Hensel, Walther. Über die gesamte Musikpflege in Schule u. Volk. (Deutsche Zukunft. H. 1.) Rudolstadt, Greifenverl. gr. 8°. 21 S. ℳ 0,30. — [Derselbe.] (Julius Janiczek). Lied und Volk. Eine Streitschrift wider d. falsche deutsche Lied. 5.—8. Tsd. Augsburg, Stauda. [Komm.: Hofmeister, Leipzig.] gr. 8°. 32 S. ℳ 0,30.

Hinz, Walter. Kritik der Musik, die wahre Philosophie. Kiel, Lipsius & Tischer. gr. 8°. 90 S. Geb. ℳ 1,80.

Hoffmann, E. T. A. Dichtungen u. Schriften .... Gesamtausgabe. Hrsg. von W. Harich. Bd. 12. Schriften üb. Musik, Aufsätze, Rezensionen f. d. Leipziger Allg. Musikal. Ztg. Rezensionen f. Berliner Blätter. Singspiele. Bd. 13. Die vier großen Gespräche u. die kleinen Schriften üb. Literatur u. Theater. Berganza. Dichter und Komponist. Seltsame Leiden e. Theaterdirektors. Unterhaltgn. der Serapionsbrüder. Kleine Schriften. Weimar, Lichtenstein. gr. 8°. VIII, 511, XVI S. u. VIII, 542, XXV S. Je ℳ 4,60. — [Derselbe.] Kapellmeister Kreisler. (Nachw.: Alfred Merbach.) Berlin, Mörlins. kl. 8. VII, 424 S. m. 1 Titelb. Geb. ℳ 3,50.

Hohberger, Curt R. Einführung in das Verständnis der Musik. 2. Aufl. (Die Bücherei d. Volkshochschule. Bd. 35.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. VI, 226 S. ℳ 1,50.

Hunt, H. Ernest. The living touch in music and education: a manual for musicians and others. London, K. Paul. 8°. 232 p. 4 s. 6 d. — [Derselbe.] Music makers: a festival booklet. An address delivered at the Hastings Musical Festival, 1923. Ebenda. 8°. 64 p. 1 s.

Jöde, Fritz.* Musikschulen f. Jugend u. Volk. Ein Gebot der Stunde. Wolfenbüttel, Zwissler. 8°. 64 S. ℳ 2,50.

Kallenbach-Greller, Lotte. Grundriß einer Musikphilosophie nebst kritischer Darstellg. des Buches von Paul Bekker „Von den Naturreichen des Klanges". Als Privatmanuskript gedruckt. In Komm.: Berlin, Breitkopf & H., Potsdamerstr. 21. 8°. 40 S.

Kempter-Scheurer, Max. Über die Notwendigkeit einer Reform des Musikschulwesens im engeren Sinne. Bern ('23), Haupt. gr. 8°. 36 S., 1 Taf.

Klinghardt, Hermann. Sprechmelodie u. Sprechtakt. 2. Abdr. Mit e. Geleitwort v. Max Walter. Marburg, Elwertsche Verlh. gr. 8°. 31, 2 S. ℳ 1,20.

Lach, Robert.* Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden u. Probleme. (Akademie d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Bd. 200, Abh. 5.) Wien, Hölder-Pichler-Tempsky. gr. 8°. 120 S. ℳ 3,10.

Laurie, David. The reminiscences of a fiddle dealer. London, T. W. Laurie. 8°. 192 p. 7 s. 6 d.

Lehner, Rudolf. „Der Sangesbruder." Eine Sammlg. v. Sänger- u. Wahlsprüchen. Striegau, R. Mitschke. 9×14 cm. 32 S. ℳ 1.

Leitzmann, Albert. Fischartiana. Mit e. Anh.: Kaspar Scheits „Reformation der Musica". (Jenaer germanist. Forschgn. 6.) Jena, Frommannsche Buchh. gr. 8°. V, 90 S.

Levinson, André. La danse au théâtre esthétique et actualités mêlées. Paris, Bloud et Gay. 8°. 288 p. fr. 10.

Lissauer, Ernst. Geschichten von Musik und Musikern. Ausgew. u. eingel. Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8°. 308 S. Geb. ℳ 4,50.

Liuzzi, Fernando. Estetica della musica: studi e saggi. Firenze, soc. ed. La Voce. 8°. 260 p. L 3,50.

Marsh, Agnes M. The dance in education. New York, Barnes & Co. 4°. 256 p. $ 10.

Matthiessen, Wilh. Die Königsbraut. Musikal. Märchen. Bd. 44. s. Abschnitt IV unter Musikbücherei. Geb. ℳ 2,50.

Mayer, Anton. Die Einheit der griechischen Kunst. Berlin, de Gruyter & Co. gr. 8°. VIII 90 S. ℳ 5.

Miller, Doreen K. and **D. H. Wassell.** Demonstration dances: complete with instructions. London, Saville. 4°. 16 p. 4 s. 6 d.

Der **Ministerialerlaß*** vom 14. April 1924 über Die Reform des Musikunterrichts an den höheren Lehranstalten in Preußen. Hrsg. von Herm. Horstmann. Berlin, Weidmann. 16°. 46 S. ℳ 1,20.

Moszkowski, Alexander. Anton Notenquetscher läßt Sie grüßen! Berlin, Hoffmann & Campe. 8°. 225 S., 1 Titelb. n. Abb. ℳ 1,50.

Moy, Edgar. Studies in musical appreciation. Intro. by Alec Rowley. London, Saville. gr. 8°. 3 s. 6 d.

Müller-Freienfels, Richard. Das Denken und die Phantasie. 2., völlig umgearb. Aufl. Leipzig, ('25), Barth. gr. 8°. IX, 358 S. ℳ 12.

Nestriepke, S. Der moderne Theaterbetrieb. Berlin, Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G. m. b. H. 8°. 47 S. ℳ 1.

Nicholls, Frederick. The language of music, or musical expression and characterization. (The music lover's libr.) London, Kegan Paul. 8°. 2 s. 6 d.

Nowack, W. Die schallanalytische Methode von Ed. Sievers. Darstellg. u. Kritik. Mit 1 Taf. (Fr. Manns Päd. Magazin. H. 969.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 50 S.

Ochs, Siegfr.* Der deutsche Gesangverein. Bd. II. Berlin, M. Hesse. gr. 8°. 428 S. Geb. ℳ 6.

Parry, C. Hubert H. Style in musical art. Rev. ed. Repr. London, Macmillan. 8°. 451 p. 12 s. 6 d.

Pole, William. The philosophy of music. 6th ed. Intro. by E. J. Dent, and supplementary essay by H. Hartridge. London, K. Paul. 8°. 366 p. 10 s. 6 d.

Querido, Js. Muziek. (Prosa-keur). Amsterdam, Em. Querido. kl. 8°. III, 125 p. F 1,20.

Rabsch, Edgar. Gedanken üb. Musikerziehung. Zur Stellg. der Musik innerhalb der „Neuordnung d. preuß. höh. Schulwesens." Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VII, 61 S. ℳ 1,40.

Rohrdantz, Theod. Die Macht d. Musik. 3 Predigten, mit Geleitw. von Landessuperint. .... Leo u. Emge. Grabow i. M., Geschäftsstelle d. Volksmission. [Schwerin, Bahn in Komm.] gr. 8°. 15 S. ℳ 0,15.

Schaefer, Rud. Frau Musika. (5) Zeichn. 38. Aufl. Potsdam, Stiftungsverl.. 4°.

Schauspielergesetz, Das, (Bundesgesetz vom 13. Juli 1922) über den Bühnendienstvertrag. Kommentiert v. Paul Klemperer. Wien, Staatsdruckerei österr. Verl. kl. 8°. VI, 54 S.

Schaumberger, Heinrich. Bergheimer Musikanten-Geschichten. Heitere Bilder aus dem oberfränk. Volksleben. (Hendel-Bücher 2014/17.) Berlin, Hendel. kl. 8°. IV, 283 S. ℳ 1,20.

Schering, Arnold. Musikalische Bildung und Erziehg. zum musikal. Hören. 4., veränd. Aufl. (Wissenschaft u. Bildung. 85.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 153 S. Geb. ℳ 1,60.

Schikowski, John. Der neue Tanz. Berlin, Volksbühnen-Verlags- u. Vertriebs-G. m. b. H. 8°. 55 S. ℳ 1.

Schinz, Max. Die theoret., prakt. u. künstlerischen Grundlagen unserer Kultur. (Die neue Weltanschauung. Bd. 1.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 126 S. ℳ 2. = Fr. Manns pädagog. Magazin. H. 981.

Schopenhauer, Arthur. Schriften über Musik. s. Abschnitt IV unter Musikbücherei.

Seidel, Heinrich. Die Musik der armen Leute u. a. Vorträge. Mit e. Notenbeil. Stuttgart, Cotta Nachf. 8°. 48 S. Notenbeil. 6 S. ℳ 0,80.

Sievers, Eduard.* Ziele u. Wege der Schallanalyse. 2 Vortr. (Germanische Bibliothek. Abt. 2: Untersuchgn. u. Texte. Bd. 14.) Heidelberg, Winter. gr. 8°. S. 65—111.

Spyri, Johanna Heusser. The little Alpine musician; tr. by Helen B. Dole. New York, Crowell. 8°. 345 p. $ 1,50.

Stacpoole, H. de Vere. The street of the flute-player: a romance. London, Nash & G. 8°. 364 p. 3 s. 6 d.

Storr, M. Music for children: first steps in appreciation. Assisted in part 2 by A. E. F. Dickinson. London, Sidgwick & J. 8°. 207 p. 6 s.

Stratton-Porter, Gene. Music of the wild. Cheap ed. London, Hodder & S. 8°. 254 p. 2 s.

Strauch, Hugo. Valentins Magnificat. Ein Künstlerroman. Köln, Bachem.

Turner, W. J. Variations on the theme of music. London, Heinemann. 8°. 324 p. 8 s. 6 d.

Urheber- u. Verlagsrecht, Schweizerisches. Bundesgesetz betr. d. Urheberrecht an Werken d. Literatur u. Kunst. Textausg. mit Sachreg. d. Bundesgesetzes vom 7. 12. 1922, d. obligationenrechtl. Bestimmgn. üb. d. Verlagsvertr. u. d. rev. Berner Übereinkunft vom 13. Nov. 1908 mit einer Einl. von Ernst Röthlisberger. Zürich ('23), Polygraph. Institut. kl. 8°. 86 S. Geb. fr. 5.

Volkelt, Johs. System d. Ästhetik. Bd. 3. Kunstphilosophie u. Metaphysik d. Ästhetik. 2. Aufl. München ('25), C. H. Beck. gr. 8°. XX, 600 S. ℳ 18.

Wagner, Rich. Ein Ende in Paris. Mit 3 Orig.-Lithogr. Leipzig, Kistner & Siegel. 16°. 55 S. Geb. ℳ 1,80.

Wassermann, Jakob. Das Gänsemännchen. Roman. 77.—82 Aufl. Berlin, S. Fischer. 8°. 606 S. ℳ 6.

Weber, Max.* Die rationalen u. soziolog. Grundlagen der Musik. Mit e. Einl. von Theodor Kroyer. 2. Aufl. München, Drei Masken Verl. gr. 8°. VIII, 95 S. Geb. ℳ 4.

Wejeyeratne, J. de S. Musical moments. London, Reeves. 8°. 4 s. 6 d.

Weissmann, Adolf. Die Musik der Sinne. Stuttgart ('25), Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 313 S. Geb. ℳ 7,50.

Werner, Moritz. Von deutschem Wesen in Sprache, Dichtg. u. Lied u. vom Unterricht im Geiste Hildebrands. Anh.: Personen- u. Ortsnamen, sowie Erkl. zu Lesestoffen. Ansbach, M. Prögel. gr. 8°. LX, 99 S. ℳ 3.

Wetchy, Othmar. Zur Bildung des musikal. Geschmacks. Wien, Braumüller. kl. 8°. VIII, 35 S. Kr 8700.

Winther, Fritz Hanna. Lebendige Form. Rhythmus u. Freiheit in Gymnastik, Sport u. Tanz. 2. Aufl. Karlsruhe, Braun. 8°. 24 S., 32 Abb. ℳ 1.50.

Wolzogen, Ernst von. Der Kraft-Mayr. Ein humorist. Musikanten-Roman. Vom Verf. durchgeseh. Ausg. letzter Hand. Braunschweig, Westermann. 8°. 359 S. Geb. ℳ 6.

Wortham, H. E. A musical Odyssey. London, Methuen. 8°. 205 p. 6 s.

X.

Dissertationen

Basel. Reiter, Ernst. Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit aus seinen Schriften. — Tirabassi, Antonio. École flamande. La mesure dans la notation proportionnelle et sa transcription moderne. — Die Preisfrage der philosophischen Fakultät für das Jahr 1924 „Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jhs.“ löste Dr. Robert Sondheimer.

Berlin. Albrecht, Hans. Die Aufführungspraxis der italienischen Musik des 14. Jahrh. — Gombosi, Otto. Jacob Obrecht, eine stilkritische Studie. — Roselius, Ludwig. Andreas Raselius als Motettenkomponist.

Bern. Zulauf, Max. Die Harmonik Joh. Seb. Bachs. [Wird bald im Druck erscheinen.]

Bonn. Fröhlich, Alfred. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Gesangstechnik. — Graf Peter. Bürgers Romanzen u. Balladen in Kompositionen s. Zeitgenossen. — Jammers, Ewald. Untersuchungen über die Rhythmik uud Melodik der Jenaer Liederhandschrift. — Panoff, Peter. Die nationale Kunstmusik Rimsky-Korsakows. — Stöpfgeshoff, Max. Neefe als Liederkomponist. — Virneisel, Wilh. Chr. B. Klein u. s. Sammlg. musik. Handschriften.

Erlangen. Jahn, Fritz. Beiträge zur Geschichte des Nürnberger Musikinstrumentenbaues. Trompeten- u. Posaunenmacher im 16. Jahrh. — Henschel, Albert Karl. Zehn Sequenzen des Notker Balbulus aus den ältesten Quellen übertragen und mit der Überlieferung verglichen.

Frankfurt. Meissner, Richard. Georg Philipp Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten. — Salomon, Willi. Hugo Wolf als Liedkomponist. Eine stilkritische Untersuchung.

Freiburg i. Br. Ameln, Konrad. Beiträge zur Geschichte der Melodien „Innsbruck, ich muß dich lassen“ und „Ach Gott vom Himmel, sieh' darein“ (Erfurter Fassung).

Freiburg (Schweiz). Hain, Karl. Ein musikalischer Palimpsest.

Göttingen. Elling, Alwin. Die Messen, Hymnen u. Motetten d. Handschrift v. Apt. — Schröder, Alfr. Die englischen Texte G. F. Händels. — Spitta, Heinrich. Heinr. Schütz' Orchester u. unveröffentlichte Werke. [Wird gedruckt.]

Halle. Kramer, Margarethe. Beiträge zu einer Geschichte des Affektbegriffes in der Musik von 1550—1700. — Nietan, Hanns. Die Buffoszenen d. spät-venetianischen Oper (1680—1710). Ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper. — Stephenson, Kurt. Johannes Schop. Sein Leben und Wirken.

Hamburg. Jacobsen, Jos. Robert Browning und die Musik.

Heidelberg. Kuckuk, Ludwig. Peter Winter als deutscher Opernkomponist. Ein Beitrag zur Entwicklungsgesch. der zweiten deutschen Opernbewegung.

Kiel. Hoffmann, Hans. Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun und Carl Phil. Emanuel Bach.

Königsberg. Jung, Lina. Der Aufstieg der Violine (die Violine in Frankreich, Italien, Deutschland von 1600—1750). — Rottluff, Benno. Das öffentliche Musikleben der Stadt Königsberg von 1750—1850 im Lichte der Presse. (Grundlegende Quellenarbeit.) — Beudi, Benno. Flotow als Opernkomponist.

Leipzig. Bätz, Rüdiger. Musik zu Goethes Faust. Ein Beitr. zur Geschichte der Schauspielmusiken. — Birtner, Herbert. Joachim a Burgk als Motettenkomponist. — Vidor, Martha. Zur Begriffsbestimmg. des musikal. Charakterstückes, mit besond. Berücksichtg. des Charakterstücks für Klavier. — Zenck, Herm. Sixtus Dietrich.

München. Danser, Otto. Johann Brandl, Leben und Werke. — Engel, Hans. Zur Geschichte des Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt. — Gräser, Hans. Zur Geschichte von Telemanns Instrumental-Kammermusik. — Herre, Max. Franz Danzi. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Oper. — Schmidt, Gerhard. Peter Ritter. — Steger, Hellmut. Beiträge zu Carl Czernys Leben und Schaffen. — Steiger, Rudolf. Beiträge zur Geschichte des deutschen Chorlieds um die Wende des 16. Jahrhunderts. — Waege, Hortensia. Zur Geschichte des Liedes mit Begleitung von Klavier und obligaten Soloinstrumenten.

Prag. Weizsäcker, Hildegard. Studien zur deutschen Violinmusik des 17. Jahrhunderts.

Tübingen. Ensslin, Hermann: Die Grundlagen des Harmoniesystems. — Häring, Kurt: Fünf schwäbische Liederkomponisten: Abeille, Eidenbenz, Dieter, Schwegler, Christmann. — Keller, Hermann. Die Artikulation, besonders in den Werken Bachs. — Stuart, Donald: Samuel Gottlob Auberleen, ein Beitrag zur württembergischen Musikgeschichte. — Wilss, G. Die Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jahrhundert.

Wien. Kosch, J. Franz. Fl. Leop. Gassmann als Kirchenkomponist. — Kurzmann, Henriette Rita. Die Modulation in den Instrumentalwerken Mozarts. — Nützlader, Rud. Salieri als Kirchenmusiker. — Plameyac, Dragan. Okeghem als Motetten- u. Chansons-Komponist. — Prusik, Karl. Kompositionen des Lautenisten Sylvius Leopold Weiss. — Wohlmuth, Hans. Die Grundsätze deutscher Gesangskultur von 1750—1790.

Beilage zum Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1924.

I.

Filippo de Lurano (Libro III, 5).
(um 1500)

Canto
Son for-tu - na o-mni - po - - ten-te, Son

Alto
Son for - tu-na o - mni - po - ten-te, Son re-

Tenore
Son for-tu - na o - mni-po - ten - te, Son

Basso
[Wohl instrumental]

Fine.

re - gi - na al u - - - - - - ni - ver - so. Se a me pia - ce su -
gi-na al u - - ni - - - - - - - - ver - so. Se a me pia ce
re - gi - na al u - - ni - ver - so. Se a me pia - ce su -

mer - - - - - - - - - - so Chi non cre - - de al mio ta - - len -
su - - mer - - - - - - - so Chi non cre - de al mio ta - - - len -
mer - - - - - - - - - - so Chi non cre - - de al mio ta - - len -

to.
Son for - tu - na o - mni - po - -
to, al mio ta - len - - - - to. Son for - tu - na o - mni - po -
to, al mio ta - len - - - - to. Son for - tu - na o - mni - po - - ten -

ten-te, Son re-gi-na al u - - - - ni - ver - so.

ten-te, Son re-gi-na al u - ni - - - - - - ver-so.

te, Son re - gi - na al u - - ni - ver - so.

Pe - ro cre - der'l ti bi - so - gna, Es - ser ben sem - pre a ca -
E las - sar l'al - - tru - i ro - gna, Per es - sem - pio lon - - goe

Pe - ro cre - der'l ti bi - so - gna, Es - ser ben sem-pre a ca -
E las - sar l'al - tru i ro - gna, Per es - - sem-pio lon-goe

Pe - ro cre - der'l ti bi - so - gna, Es - ser ben sem-pre a ca - val -
E las - sar l'al - tru i ro-gna, Per es - sem - pio lon-goe fal -

val - lo.
fal - lo.
Se tu pren - di que - sto bal - - - - - - - - -

val - lo.
fal - lo.
Se tu pren - - - - di que - - sto bal - - - - - -

lo.
lo.
Se tu pren - di que - sto bal - - - - - - - - -

Da Capo al Fine.

lo Se - rai gra - - to a no - - stra gen - te.

lo Se - rai gra - - - to a no-stra gen - te, a no-stra gen - - - te.

lo Se - - rai gra - - to a no - - stra gen - te, a no - stra gen - - - te.

Diese Noten fehlen im Original.

II.

B. Tromboncino (Libro IX,12).
(um 1500)

Canto
Tenore
Tenore
Basso

I - te cal - dio mei su - spi - ri, Do - ve sta mia spe - - me

[Wohl instrumental.]

[Wohl instrumental.]

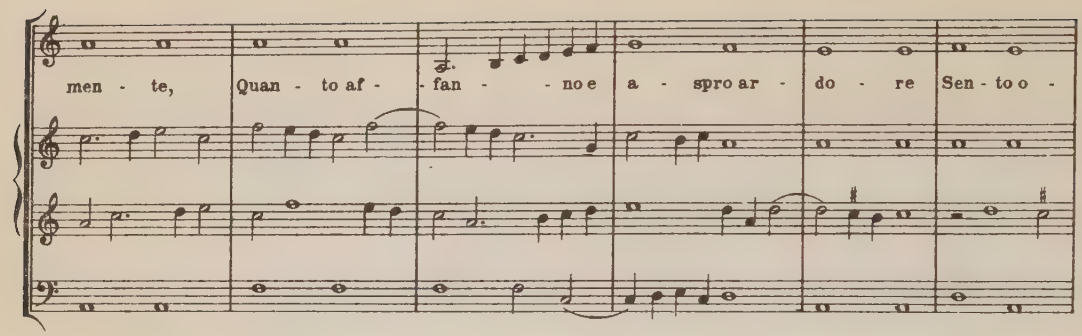
[Wohl instrumental.]

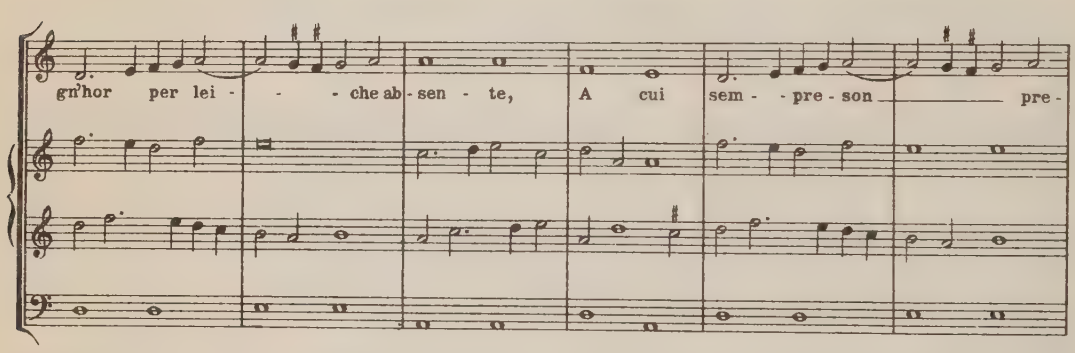
vi - va, E de voi qual pri - - - mo ar - ri - va A tor - nar mio

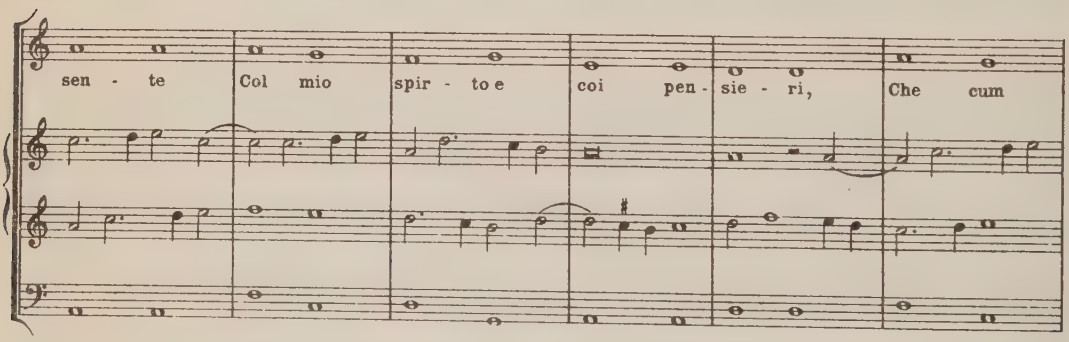
ben ne spi - ri, [a tor - nar mio ben ne spi - ri].

Fine.

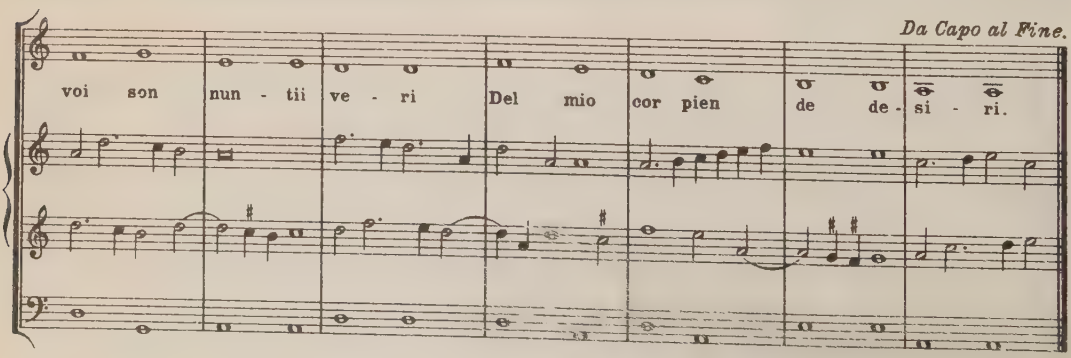
Ri - scal - da - te il fred - do co - re Cum re - dur - li - spes - - - so a -







Da Capo al Fine.



III.

B. Tromboncino (Libro I, 24).
(um 1500)

Canto I. II

Deh per dio Tram - mi hor - mai del

Deh per dio non me far tor - to, Tram - mi hor - mai del

Alto

[Wohl instrumental]

Basso

[Wohl instrumental]

Canto II: Tenor des Originals, im Altschlüssel notiert.

fo - co e - ter - no. E da -

fo - co e - ter - no. Poi che sol per te son mor - to E

Die Wiederholungszeichen gelten nur für die Strophen.

mna - to nel in - fer - - - - - - - no. Deh per

da - mna - - - - - to nel in - fer - no. Deh per

dio Tram - mi hor mai del fo - co e -

dio non me far tor - to, Tram - mi hor mai del fo - co e -

ter - - - - - no, del fo - - - - co e - ter - no.

ter - - - - - - no, del fo - co e - ter - no.

IV.

Michael (Libro I, 34).
(um 1500)

Canto: Di-me un po - - - cho che vol di - - re, S'io te
Alto: Di-me un po - cho che vol di - - - re, S'io te
Tenore: Di-me un po - - - cho che vol di - - - re, S'io te
Basso: Di-me un po - - - cho che vol di - - re, S'io te

Fine.

mi - ro te na - - scon - di, S'io te se - guo voi fug - - gi - re.
par - lo non re - - spon - di,
mi - ro te na - scon - di, S'io te se - guo voi fug - gi - re.
par - lo non re - spon - di,
mi - ro te na - scon - di, S'io te se - guo voi fug - gi - re.
par - lo non re - spon - di,
mi - ro te na - scon - di, S'io te se - - guo voi fug - - gi - re.
par - lo non re - spon - di,

Jo te mi - ro per mo - strar - te Nel mio vol - to el gran do - lo - re,
Ch'io pa - ti - sco per a - mar - te Con gran fe con tan - to a - mo - re.
Jo te mi - ro per mo - strar - te Nel mio vol - to el gran do - lo - re,
Ch'io pa - ti - sco per a - mar - te Con gran fe con tan - to a - mo - re.
Jo te mi - ro per mo - strar - te Nel mio vol - to el gran do - lo - re,
Ch'io pa - ti - sco per a - mar - te Con gran fe con tan - to a - mo - re.
Jo te mi - ro per mo - strar - te Nel mio vol - to el gran do - lo - re,
Ch'io pa - ti - sco per a - mar - te Con gran fe con tan - to a - mo - re.

D. C. al Fine.

E s'io son tuo ser - vi - to - re E per te vo - glio mo - - ri - - re. Di-me un
E s'io son tuo ser - vi - to - re E per te vo - glio mo - ri - re. Di-me un
E s'io son tuo ser - vi - to - re E per te vo - glio mo - ri - re. Di-me un
E s'io son tu - o ser - vi - to - re E per te vo - glio mo - ri - re. Di-me un

V.

Antonius Capreolus (Libro VIII, 16).
(um 1500)

Canto
Alto
Alto
Basso

Quel-la bel - la e bian-cha ma - no, Che m'ac - co - ra e po sa -
[Wohl instrumental.]
[Wohl instrumental.]
[Wohl instrumental.]

nar - mi, Che per me non tro - vo al - tre ar - mi Che la bel - la - e bian -

- - - - cha ma - no. Quel - la bel - la e bian - cha ma - no, Che m'ac -

co - ra e po sa - nar - mi, Che m'ac - co - ra e po sa - nar - mi.

VI.

B. Tromboncino (Libro I, 19).
(um 1500)

Canto: Se ben hor non sco - pro el fo - co nel - la a - ma - ra pe - na
Alto: Se ben hor non sco-pro el fo - co nel - la a - ma - ra pe - na
Tenore: Se ben hor non sco - pro el fo - co nel - la a - ma - ra pe - na
Basso: Se ben hor non sco-pro el fo - co nel - la a - ma - - ra pe - na

mi - a, que - sta do - - glia a - - - cer - ba e ri - a fia sco
mi - a, que - sta do - glia a - - - cer - - ba e ri - a fia sco - per -
mi - a, que - sta do - glia a - - - cer - - ba e ri - a fia sco - per - -
mi - a, que - sta do - - - glia a - cer - ba e ri - a fia sco -

per - ta, fia sco - per - ta a tem - - po e lo - co, Se ben
- - - ta, fia sco - per - - ta a tem - po e lo - co, Se ben
ta, fia sco - per - - ta a tem - po e lo - co, Se ben
per - ta, fia sco - per - ta a tem - po e lo - co, Se ben

hor non sco - pro el fo - - co.
hor non sco-pro el fo - - - - - - - - - - - - co.
hor non sco - pro el fo - - - - - - - - - - - - co.
hor non sco-pro el fo - - - - - - - - - - - - co.

Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1925

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Zweiunddreißigster Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1926

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT

Jahresbericht 5
Hermann Abert: Zu Beethovens Persönlichkeit und Kunst 9
Arnold Schering: Geschichtliches zur „ars inveniendi“ in der Musik ... 25
Heinrich Besseler: Grundfragen des musikalischen Hörens 35
Adolf Sandberger: Zur venetianischen Oper. II 53
Rudolf Schwartz: Totenschau für das Jahr 1925 65
Rudolf Schwartz: Verzeichnis der im Jahre 1925 in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik 71

Nachdruck sämtlicher Artikel ist verboten.

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist werktäglich — mit Ausnahme der Montage — von 10—4 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist während der Dienststunden von 11—12 Uhr gestattet.

Im August ist die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht

Die Musikbibliothek Peters wurde im verflossenen Jahre von insgesamt 2114 Personen (im Vorjahr 1956) besucht, denen 5142 (2450 theoretische und 2692 praktische Werke) eingehändigt wurden. Die Zahl der ausgegebenen Bände betrug 6950, gegen 5561 im Vorjahr. Die Benutzung der Bibliothek hat also eine nicht unbeträchtliche Steigerung erfahren, wenn schon die Zahlen die Höhe der Vorkriegszeit immer noch nicht erreichen, wobei allerdings die Verkürzung der Arbeitszeit (wöchentlich um einen Tag) ins Gewicht fällt.

Die Bibliotheksbestände vermehrten sich um rund 150 Bände, ohne die laufenden Fortsetzungen. Die Neuerwerbungen aus der Literatur des Jahres 1925 sind an bekannter Stelle mit * bezeichnet. Von den übrigen Neuanschaffungen mögen die Antiquaria an erster Stelle genannt sein: Adlung, Jakob: Musikalisches Siebengestirn. Berlin 1768; Gruber, Joh. Siegmund: Litteratur der Musik. 2. verbesserte, stark vermehrte Auflage, Frankfurt und Leipzig 1792 (die erste Auflage von 1783 besaß die Bibliothek bereits); Junker, C. L.: Ueber den Werth der Tonkunst. Bayreuth 1786; Marpurg, Fr. Wilhelm: Neue Methode allerley Arten von Temperaturen. Berlin 1790; [Reichardt, J. Friedrich]: Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilh. Gulden. [Erster, einziger Teil.] Berlin 1779; Sorge, Georg Andreas: Ausführliche und deutliche Anweisung zur Rational-Rechnung . . . des Monochords. Lobenstein 1749; und Vogt, Mauritius: Conclave thesauri magnae artis musicae, Pragae 1719, aus dem A. Schering im vorliegenden Jahrbuch einige belustigende Proben mitteilt.

Von den Neuerwerbungen aus der praktischen Musikliteratur mögen kurz genannt sein die Partituren: Lortzing, Albert: Undine, die erste gedruckte Partitur, von Kurt Soldan nach der vom Komponisten für Wien neu bearbeiteten Fassung herausgegeben; Pfitzner, Hans: Op. 34, Violinkonzert; Graener, Paul: Op. 67, Divertimento; Hindemith, Paul: Op. 36, Nr. 1, Klavierkonzert und Op. 36, Nr. 2, Cellokonzert; Wetzler, Hermann Hans: Op. 12, Visionen, Op. 13, Assisi; Schoeck, Othmar: Op. 36, Elegie für eine Singstimme und Kammerorchester; Toch, Ernst: Op. 33, Fünf Stücke für Kammerorchester; Haas, Joseph: Op. 60, Eine deutsche Singmesse, und Thomas, Kurt: Op. 1, Messe in A moll. Klavierauszüge: Braunfels, Walter: Don Gil von den grünen Hosen; Busoni, Ferruccio: Arlecchino, Turandot; Händel, G. Friedrich: Tamerlan; Janáček, Leoš: Jenufa; Suter, Hermann: Le laudi di San Francesco d'Assisi; Wolf-Ferrari, Ermanno: Der goldene Käfig (Das Liebesband der Marchesa).

Die Bibliothek subskribierte auf folgende Werke: Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann; Leonhard Lechner: Neue Teutsche Lieder mit 5 und 4 Stimmen, Nürnberg 1582; und die Pariser Ausgabe der OEuvres complètes de Chambonnières; sie trat auch der „Gesellschaft zur Herausgabe älterer Musik" als Mitglied bei, einer Sonderabteilung der Deutschen Musikgesellschaft, die auf dem musikwissenschaftlichen Kongreß 1925 ins Leben gerufen wurde.

An dem Kongreß nahm der Herausgeber als Leiter der bibliographischen Sektion teil. Die auf dem Programm vorgesehene Führung durch die Musikbibliothek Peters fand unter starker Beteiligung der Kongreßmitglieder am 5. Juni statt. Während der Tagungen hatte die Bibliothek wiederholt die Freude, die führenden Persönlichkeiten der deutschen Musikwissenschaft in ihren Räumen begrüßen zu können.

Als ständiger Mitarbeiter für die russische Musikbibliographie hat sich Herr Prof. S. Ginsburg in Leningrad dem Jahrbuch gütigst zur Verfügung gestellt, ein liebenswürdiges Interesse, für das ihm auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt sein soll.

Bei der Liste der am meisten verlangten Werke kann die auffallend starke Benutzung der Werke von Hector Berlioz den Anschein erwecken, als ob sich das allgemeine Interesse der Bibliotheksbesucher seiner Kunst zugewendet hätte. Die Werke wurden aber ausschließlich nur von einem einzigen Besucher benutzt, der mit einer Doktordissertation über den Meister beschäftigt ist. Im übrigen aber gewährt die Liste wiederum interessante Einblicke in die Mannigfaltigkeit der auf der Bibliothek betriebenen Studien.

A. Theoretisch-literarische Werke: Handbuch der Musikgeschichte (Adler) (75); Berlioz, Hector. Gesammelte Schriften (Pohl) (50); Handbücher, Kleine, der Musikgeschichte (Herm. Kretzschmar) (39); Bode, Wilhelm. Die Tonkunst in Goethes Leben (33); Musik-Zeitung, Neue (Stuttgart) (29); Dommer-Schering. Handbuch der Musikgeschichte (28); Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte (23); Pazdirek, Franz. Universal-Handbuch der Musikliteratur (21); Moos, Paul. Die Philosophie der Musik (20); Musiker, Berühmte (Reimann) (19); Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (19); Handbücher der Musiklehre (Xaver Scharwenka) (18); Moser, Andreas. Geschichte des Violinspiels (17); Musik-Zeitung, Allgemeine (Berlin) (17); Riemann, Hugo. Große Kompositionslehre (17); Wagner, Rich. Gesammelte Schriften und Dichtungen (17); André, A. Lehrbuch der Tonsetzkunst (16); Berlioz, Hector. Instrumentationslehre (Rich. Strauß) (16); Bitter, C. H. Beiträge zur Geschichte des Oratoriums (15); Kurth, Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunktes (15); Musik, Die. Hrsg. von B. Schuster (15); Zeitschrift [Neue] für Musik (Heuß). Begründet von Rob. Schumann (15); Bach-Jahrbuch (Schering) (14); Trendelenburg, W. Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels (14); Waldersee, Paul, Graf. Sammlung musikal. Vorträge (14); Kurth, Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan (13); Wochenblatt, Musikalisches (13).

Je 12mal: Hofmeister. Verzeichnis der Musikalien usw.; Leichtentritt, Hugo. Händel; Moser, Hans Joach. Geschichte der deutschen Musik; Printz v. Waldthurn, Wolfgang Caspar: Historische Beschreibung der edelen Sing- und Klingkunst; Riemer, Fried. Wilh. Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter; Schönberg, Arnold. Harmonielehre; Spitta, Philipp. Joh. Seb. Bach; Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft; Zeitschrift für Instrumentenbau (de Wit).

Je 11 mal: Abert-Jahn. W. A. Mozart; Challier, Ernst. Großer Liederkatalog. Decsey, Ernst. Hugo Wolf; Dörffel, Alfred. Geschichte der Gewandhaus-Konzerte zu

Leipzig; Heckel, Karl. Die Bühnenfestspiele in Bayreuth; Heuß, Alfred. Kammermusikabende; Kreuzhage, Eduard. Herm. Goetz. Sein Leben und seine Werke; Leichtentritt, Hugo. Chopin; Monatshefte f. Musik-Geschichte (Eitner); Niemann, Walter. Brahms; Schweitzer, Albert. J. S. Bach.

Je 10mal: Bücken, Ernst. Der heroische Stil in der Oper; Challier, Ernst. Großer Duetten-Katalog; Gerber, Ernst Ludwig. Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler; Jankó, Paul von. Eine neue Klaviatur; Jöde, Fritz. Musikalische Jugendkultur; Musiker-Zeitung, Deutsche; Riemann, Hugo. Musikgeschichte in Beispielen; Signale für die musikalische Welt; Challier, Ernst. Großer Männergesang-Katalog.

B. Praktische Werke: Mozart, W. A. Zauberflöte, Part. (34); Strauß, Rich. Intermezzo, Klav.-Ausz. (25); Berlioz, H. La Damnation de Faust, Part. (18); Strauß, Rich. Intermezzo, Part. (18); Berlioz, Hector. Ausgewählte Gesänge (17); Puccini, Giacomo. La Bohême, Klav.-Ausz. (16); Berlioz, Hector. Symphonie fantastique, Part. (15); Händel, G. Fr. Tamerlano, Part. (14); Berlioz, Hector. Roméo et Juliette, Part. (14); Strauß, Rich. Salome, Part. (14); Eugen d'Albert. Tiefland, Part. (13); Berlioz, Hector. Harold, op. 16. Part. (13); Puccini, Giacomo. La Bohême, Part. (13).

Je 11mal: Bach, Joh. Seb. Weihnachts-Oratorium, Part.; Beethoven, L. v. Klavier-Sonaten (Schenker); Bizet, Georges. Carmen, Part.; Händel, G. Fr. Salomo, Part., Mahler, Gustav. Das Lied von der Erde, Part.; Strauß, Rich. Elektra, Part.; Tschaikowsky, P. Eugen Onegin. Klav.-Ausz.

Je 10mal: Beethoven, L. van. Streichquartette; Berlioz, H. Roméo et Juliette. Klav.-Ausz.; Händel, G. Fr. Alcina, Part.; Leoncavallo, R. Der Bajazzo, Part.; Rochlitz, F. Sammlung vorzüglicher Gesangstücke nach der Zeitfolge geordnet; Rossini, G. Barbier von Sevilla. Klav.-Ausz.

Leipzig, im April 1926

C. F. Peters. **Prof. Dr. Rudolf Schwartz**

Zu Beethovens Persönlichkeit und Kunst

von

Hermann Abert

Zu den sinnfälligsten Ergebnissen der neueren Musikforschung gehört das neue Bild, das sie von den meisten unserer großen, sog. klassischen Meister entworfen hat. Bach und Händel, Gluck und Mozart erscheinen uns heute in einem so gänzlich anderen Lichte als unseren Vätern und Großvätern, daß man geradezu von einer Umwertung aller Werte sprechen kann. Es wäre eine reizvolle und für die Geschichte des musikalischen Empfindens ungemein lehrreiche Aufgabe, einmal den Wandlungen näher nachzugehen, die z. B. das Bild Bachs von Forkel an über Bitter, Spitta, Schweitzer und Kurth bis zu Werker erfahren hat. Eines können wir jedenfalls heute schon daraus lernen, nämlich die äußerste Vorsicht den allzu selbstbewußt begeisterten Biographen gegenüber, die uns das Bild ihrer Helden immer wieder als das garantiert echte und haltbare aufdrängen wollen. Selbst der trockenste Registrator muß ja, wenn er nicht seine Aktennotizen wie einen ungeordneten Haufen von Mosaiksteinen vor uns ausschütten, sondern ein wirkliches Bild, und sei es auch noch so roh gezimmert, geben will, eine Auslese treffen zwischen dem, was er für wichtig und wesenhaft, und dem, was er für unwichtig und zufällig hält. Mit dieser Tätigkeit des Sichtens und Richtens aber hört die reine Objektivität auf und weicht dem subjektiven Urteil, das von der Person des Urteilenden ebenso abhängig ist wie von dem Vorstellungs- und Empfindungskreis seiner Zeit. Gewiß wird der echte Forscher unablässig bemüht sein, die Person und das Werk eines Künstlers unter Aufbietung aller verfügbaren wissenschaftlichen Mittel zu erforschen, nicht bloß mit dem kritischen Verstande, sondern vor allem auch mit dem lebendig nachschaffenden Empfinden. Aber auch hier werden wir bald an eine Grenze gelangen. Denn wäre unser Denken und Fühlen wirklich so groß, daß es die Werke eines Genies ohne jeden Rest in sich nachschaffen und nacherleben könnte, nun, dann wären wir eben dem Genie ebenbürtig. Da dies jedoch leider nicht zutrifft, so müssen wir uns auch in unserer Kunstbetrachtung bei dem Worte Goethes bescheiden: „am farb'gen Abglanz haben wir das Leben". Dieser Abglanz aber, der von den Werken wirklich schöpferischer Geister ausgeht, erstrahlt jeder Zeit und jeder Generation wieder in neuen Farben, und Sache unserer Forschung kann es darum nur sein, zu zeigen, welche Strahlen diese Zentralsonnen gerade unserer Zeit zuwerfen. Es bleibt ein ewig

wahrer Satz, daß die Biographien großer Männer alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden müssen.

Heutzutage scheint jene Umwertungswelle noch einen weiteren großen Meister zu erreichen: Beethoven. Auch sein Künstlerbild hat eine sehr reiz- und wechselvolle Geschichte, die uns abermals deutlich beweist, daß jede Generation in der Kunst eines älteren Meisters nur das sieht, was ihr selber gleichartig ist. Es ist schon mehrfach bemerkt worden, daß Beethoven von den Besten seiner eigenen Zeit, und auf die kommt es allein an, mit Ausnahme seiner letzten Werke, volles Verständnis gefunden hat. Eine Krisis trat für ihn erst in der Romantik ein, auf deren stark veränderte allgemein-geistige Haltung gerade ihr Verhältnis zu Beethoven ein sehr bezeichnendes Licht wirft. Auf der einen Seite lehrt ein Blick auf die Aufführungsstatistik seiner Werke ein gewisses Abflauen des Sinnes für seine Kunst, auf der anderen aber gerät er in die Hände der „Beethovener", wie sie R. Schumann genannt hat. Das waren nicht die schlechtesten Köpfe unter den Romantikern, ihre Stürmer und Dränger, deren Hauptziel es war, dem neuen, romantischen Geiste in der Musik zu fessellosem Durchbruch zu verhelfen. Und nach diesem ihrem Ebenbilde schufen sie sich nun auch ein Bild Beethovens. Er wurde zu einem der ihren gemacht, zu einem Künstler, dessen Aufgabe es gewesen sei, um jeden Preis Revolution zu machen. Die Gestalt des „Titanen" Beethoven, des einsamen Grollers, des „Promethiden" usw., ist damals geschaffen worden, wie zur selben Zeit Mozart zum ewig lächelnden Liebling der Götter und Grazien verengert wurde. Denn eine Verengerung fand bei beiden statt, bei Mozart vergaß man über dem Apollinier den Dionysier, bei Beethoven über dem Dionysier den Apollinier, und außerdem den ungeheuren Gestalterwillen, der ihn als Klassiker grundsätzlich von der Romantik trennt.

Ein Wandel trat erst im nächsten Zeitalter, dem Wagnerschen, ein, als die Romantik aus der bürgerlichen Beschränkung hinaus wieder dem Monumentalen und damit einem Ausgleich mit den formenden Prinzipien der Klassik zustrebte. Das Wagnersche Zeitalter aber ist zugleich das Bismarcksche, die Heldenzeit des deutschen Volkes mit allen ihren inneren und äußeren Kämpfen und Siegen. Kein Wunder, wenn dabei auch Beethoven in ein neues Licht rückte. Abermals erblickte man in ihm das, was einen selber bewegte: er wurde jetzt zu dem, was er für die meisten heute noch ist, zum Kämpfer und Helden. Der heroische Zug seines Wesens galt für dessen Kern überhaupt, und es liegt ein tiefer Sinn in jener Anekdote von dem Musikschüler, der im Examen auf die Frage, wieviel Sinfonien Beethoven geschrieben habe, antwortet: drei, die 3., 5. und 9. Er läßt eben nur die Kampf- und Heldensinfonien gelten und hat damit bis auf den heutigen Tag unter zum Teil sehr berühmten Dirigenten Gesinnungsgenossen gefunden. Ihren Höhepunkt erreichte diese Anschauung im Weltkriege, wo ja jene drei Werke neben Goethe häufig in den Tornistern unserer Feldgrauen zu finden waren. Der Erzklang in Beethovens Kunst übertönte alle anderen.

Der Zusammenbruch veränderte das Bild Beethovens wieder merklich. Schon mehren sich unter den jungen Leuten Urteile wie das, daß jenes heroische

Pathos des Meisters gewaltsam, überspannt, ja unerträglich sei. Im Munde des Durchschnittskonservatoristen braucht man derlei nicht allzu tragisch zu nehmen. Aber es sind auch ernste und tiefe Naturen unter diesen jugendlichen Kritikern, Leute, in deren Hand die Zukunft unserer Musik ruht, und sie können und dürfen wir unter keinen Umständen bloß durch den Hinweis auf unsere Autorität zum Schweigen bringen. Sie rufen nach einer neuen Prüfung des Falles Beethoven, und sie muß vorgenommen werden, nicht um Beethovens, sondern um unsertwillen, denn Klarheit über unsere geistigen Güter tut uns bitter not, heute mehr denn je. So heißt es wiederum die Frage aufwerfen: wer war denn Beethoven und was hat er uns Modernen zu sagen?

Ich möchte hier in Kürze nur auf die Persönlichkeit eingehen und die Züge hervorheben, die mir für heute besonders wichtig an ihr erscheinen. Denn, um es gleich zu sagen, das heroische Bild des Meisters ist nach meinem Dafürhalten ebenso eine Verengerung seines Gesamtbildes, wie es seiner Zeit das titanische gewesen war.

Bei den Quellen zur Kenntnis seiner Persönlichkeit wird zumal der Laie zuerst an die Berichte der Zeitgenossen denken. Gewiß liegt in ihnen eine unerschöpfliche Fundgrube vor. Aber wir wollen nicht vergessen, daß diese Zeugnisse selten absoluten Wert haben; denn sie geben ja nicht von dem eigentlichen Wesen des Künstlers Kunde, sondern nur von dem Eindruck, den er auf die Person des betreffenden Berichterstatters gemacht hat. Sie sind also sekundär und bedürfen der Kontrolle durch primäre Quellen. Da sind zunächst die zahlreichen Briefe Beethovens. Aber auch sie führen uns in den meisten Fällen nur an die Peripherie seines Wesens. Denn Beethoven betrachtete, hierin ein ganz moderner Mensch, den Brief in erster Linie als ein praktisches Verständigungsmittel; Selbstbekenntnisse im Stile Schumanns, Wagners oder auch nur Mozarts vertraut er ihm nur sehr selten an. Es sind Zeugnisse sub specie momenti, aus denen nur ausnahmsweise ein Ton aus Beethovens Geniewelt herüberklingt. Weit mehr vom echt Beethovenschen Gehalt finden wir dagegen in den Selbstzeugnissen der Tagebücher, Konversationshefte und Skizzenbücher. Hier stehen tatsächlich Stellen, die sich ohne Rücksicht auf irgendwelchen Hörer oder Adressaten aus seinem Innersten heraus mit zwingender Notwendigkeit formten, Stellen, die gleichsam nur durch Zufall Worte und nicht Töne geworden sind. Ihren letzten Sinn erhalten sie freilich erst durch den Zusammenhang mit den Werken. Diese sind und bleiben die Hauptquellen auch für die Erkenntnis seiner Persönlichkeit und sind durch keine anderen zu ersetzen. Ja, bei Beethoven sind sie sogar noch wichtiger als bei allen Früheren, denn Persönlichkeit und Werk stehen bei ihm in einem ganz anderen Verhältnis. Bach schrieb seine Werke alle im Dienste und Auftrage seiner Kirche und seiner Vorgesetzten, von Amts wegen oder als Lehrer, und noch Mozart ist es niemals eingefallen, eine Oper nach heutigem Brauche, aus eigenem Antriebe heraus, zu schreiben, sondern er bedurfte dazu eines Auftrages, einer „scrittura“ von außen. Das ist durchaus nichts Äußerliches, sondern der Ausdruck der Kunstpflege einer Zeit, für die die Gesamtheit an einem Kunstwerk einen ebenso starken Anteil hatte wie der Künstler selbst. Darum spielt aber auch der Be-

griff der musikalischen Gattung vor Beethoven eine ganz andere Rolle als später. Unter Gattungen verstehen wir heute nicht viel mehr als starre Formeln, die dem Forscher dazu dienen, seinen Stoff zu gliedern. Für die ältere Zeit aber bedeutete „Gattung" ein lebendiges, wenn auch ungeschriebenes Gesetz, das die Gesamtheit ebenso band wie den einzelnen Künstler, und vor allem auch in jedem einzelnen Kunstwerk lebendig nachwirkte. Die Aufgabe des Künstlers aber war es, dieses Gesetz nicht etwa kraft seines Rechtes als Persönlichkeit zu zersprengen, sondern es im Gegenteil zu erfüllen. Uns Modernen mag es sehr schwer fallen, uns in diese entschwundene Anschauung einzuleben, und doch fällen wir schiefe Urteile, wenn wir moderne Begriffe wie „ausgeprägte Individualität" oder „große Persönlichkeit" in die alte Zeit hineintragen. G. Mahlers bekanntes Wort, daß „Tradition Schlamperei sei", beweist nur die Stärke des Umschwungs. Er begann um 1600 mit dem Durchbruch der Einzelpersönlichkeit durch das Gemeinschaftsempfinden und rief sofort eine ganze Reihe neuer „Gattungen" auf den Plan. Aber auch jetzt noch behält die Gattung als solche ihre lebendige Kraft, so stark auch das Streben der einzelnen Künstler, sie persönlich zu formen, zunehmen mag. Bei Mozart ist es schon so weit, daß hinter dem persönlichen Erlebnis des Künstlers die alten Operngattungen nur noch schwach hindurchschimmern.

Beethoven zerreißt das Band mit der alten Zeit vollständig, und der neuen Stellung zur Musik folgt der neue Stil auf dem Fuße. Gewiß hat auch er noch gelegentlich auf Bestellung gearbeitet, nicht bloß in seiner Jugend, sondern auch später. Aber was dabei herauskam, waren Experimente, Kompromisse, Gelegenheitsmusiken, kurz, die Hobelspäne, wie sie auch in seiner Werkstatt, wenn auch minder zahlreich wie bei den Früheren, umherliegen. Werke wie die Missa solemnis aber haben mit der alten „Gattung" nichts mehr zu tun. Sie dient nicht mehr dem Gottesdienst, sondern beansprucht selbst Gottesdienst zu sein. Kurz, das Verhältnis in der Kunstübung hat sich vom aufnehmenden Teil, der Gemeinde, völlig auf den schaffenden, den Künstler, verschoben. Die ehedem lebendig mitschaffende Gemeinde ist zum neutralen „Publikum" geworden. Der Künstler aber kennt keinen Auftrag von außen, kein ungeschriebenes Gesetz der Väter mehr, sondern nur noch die Stimme des eigenen Innern und das selbst gegebene Gesetz.

Darum sind Persönlichkeit und Kunst aber auch fortan weit enger miteinander verbunden als ehedem, ja sie sind überhaupt nicht mehr zu trennen.

Eine moderne Theorie möchte bei der Betrachtung eines großen Mannes sein äußeres Leben als unwesentlich ausscheiden. Das geht indes nicht an, denn die Kräfte, mit denen ein Genie sein eigenes Schicksal schmiedet, sind keine andern als die, die auch in seiner Kunst am Werke sind. Auch Beethovens äußeres Leben ist symbolisch für die neue Zeit, die mit ihm heraufzieht. Zwar für Sensationsjäger ist es recht unergiebig; aber gerade dieses Fehlen der gewaltsamen Reibungen mit der Außenwelt ist bezeichnend für die Loslösung des neuen Künstlertyps von ihr. Es fehlen vor allem jedes Amt und fast jede Unterrichtstätigkeit, also gerade die beiden wichtigsten Anregungsquellen der Künstler älteren Schlages. Als ein Einsamer, Selbständiger geht Beethoven

durch die Welt, wie im Leben, so auch in der Kunst dahin und setzt allein durch das Schwergewicht seines Wesens den neuen Künstlertyp durch. Kein Wunder, daß Schopenhauers Lehre von der Tragik des leidenden Genies aus Beethovens Zeit stammt; früheren Zeiten wäre sie einfach unverständlich gewesen.

Wichtig ist bei Beethoven die merkwürdige Blutmischung, die durch seine Abstammung bedingt war. Sie führt über seinen Großvater ins Flämische, und daher rührt der ernste, in sich gekehrte und vor allem zähe Grundzug seines Wesens. Von mütterlicher Seite her aber war Beethoven Rheinländer, zwar gewiß kein solcher, wie sich ihn der Durchschnittsmensch von heute vorstellt, leichtlebig, betriebsam und vergnügungssüchtig, aber das rheinische Blut hat bei ihm doch die Schwere des Flämischen stark gemildert. Denn Beethoven ist niemals ein grollender Weltverächter, eine Art von vorweggenommenem Schopenhauerianer gewesen, sondern ein heiterer, temperamentvoller, den Freuden des Daseins zugewandter Mensch, der den Wert der Geselligkeit wohl zu schätzen wußte, und sich ihr zuliebe gelegentlich wie ein Stutzer kleiden konnte. Rheinisch ist aber auch sein lebendiger Sinn für das Volkstümliche, der „gemeine und niederträchtige" Zug seines Wesens im Sinne der alten guten Bedeutung dieser Worte. Es lag weder Empfindelei darin, noch Volksschmeichelei, sondern allein das kräftige Streben, mit dem Besten, was im Volke lebte, in lebendiger Fühlung zu bleiben. Beethovens Stil ist der beste Beleg dafür; sein Streben nach Naturwahrheit fand hier seinen stärksten Bundesgenossen.

Die verlotterten Verhältnisse seines Elternhauses sind sattsam bekannt. Aber man sollte über den herzbewegenden Klagen darüber auch nicht ihre positiven Wirkungen auf den jungen Künstler vergessen. Sie haben ihn gewiß scheu und mißtrauisch gemacht, aber auch früh zur Selbständigkeit geführt und vor allem die beiden hervorstechendsten Züge seines Wesens zum Durchbruch gebracht, den Wahrheitsdrang und den Willen. Er ist schon als Knabe hellhörig geworden für die dunkeln Mächte des menschlichen Schicksals, und diese Hellhörigkeit weckte und festigte in seiner Seele früh den Entschluß, den Kampf mit jenen Mächten aus eigener Kraft aufzunehmen.

Noch ein zweites Kapitel wird namentlich von sentimentalen Biographen in Beethovens Leben breit ausgesponnen, sein Gehörsleiden. Daß er zu Zeiten schwer darunter gelitten hat, steht fest, aber ebenso die Tatsache, daß es erst in seinen allerletzten Jahren zur völligen Taubheit führte, vorher aber in einem schwankenden, leidlichen Zustand beharrte, der den Verkehr des Künstlers mit der Außenwelt nicht nennenswert behinderte. Trotzdem dürfen wir die Bedeutung dieses Übels für ihn nicht gering schätzen. Ohne das Gehörsleiden wäre Beethovens Kunst nicht so geworden wie sie ist. Aber nicht die vielbemerkten klanglichen Härten in seinen späteren Werken, die „akustischen Scheußlichkeiten", sind das Entscheidende dafür, sondern die durch den Abschluß von der Außenwelt bewirkte Verinnerlichung des Meisters, seine Loslösung von allem Sinnlich-Klanglichen überhaupt und seine volle Konzentration auf die musikalische Gedankenarbeit als solche. Es ist kein Zufall, daß gerade nach dem Eintritt der völligen Taubheit noch einmal ein gewaltiger Ausbruch seiner Schöpferkraft erfolgte, dem wir in den letzten Quartetten die allersublimsten

Erzeugnisse seines Geistes verdanken. Sie erhalten ihr Licht allein aus seinem Innern, losgelöst von aller äußeren Klangfreude und Virtuosität.

Die zweite, für seine weitere Entwicklung entscheidende äußere Bildungsmacht war seine Vaterstadt Bonn. An dem dortigen Hofe trat auch ihm noch einmal die alte Kultur in einem ihrer glänzendsten Vertreter entgegen. Aber freilich hob sie sich bereits von einem dunkeln Hintergrunde ab. Denn Bonn war dank der Nähe Frankreichs damals ein politisch bereits recht heißer Boden, auf dem die Lehren der großen Revolution leichten Eingang gefunden hatten. Goethe und Schiller priesen sich glücklich, in dem abgelegenen Weimar dem argen Weltgetriebe so weit entrückt zu sein; Beethoven wuchs in einem Außenposten der deutschen Kultur auf, der bis auf den heutigen Tag dem Ansturm französischen Wesens besonders ausgesetzt war. So lernte er hier das neue Evangelium von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aus nächster Nähe kennen und empfing die nachhaltigsten Eindrücke davon.

Man hört Beethoven neuerdings öfter einen Jünger Rousseaus nennen. Gewiß trifft das zu, aber Rousseauscher Geist ist auch schon bei Gluck, Haydn und Mozart lebendig. Während er jedoch diesen dazu diente, der alten Konvention neues Blut zuzuführen, ohne ihren Bestand zu bedrohen, ist er bei Beethoven bereits durch die Stürme der Revolution hindurchgegangen und hat ein grelles, aggressives Gepräge angenommen. Der neue Naturbegriff, der bei den Älteren ein schwelgerisches Ausströmenlassen des lang geknechteten Gefühls zur Folge gehabt hatte, war schließlich auch auf den Willen übergesprungen und hatte die Form einer geharnischten Kampfansage gegen die alte Kultur überhaupt angenommen. Jetzt bedeutete „zurück zur Natur“ schlankweg: „los von der alten Kultur“ und allen ihren Erscheinungsformen. Auf Beethoven hat dieser Ruf den allertiefsten Eindruck gemacht. Gewiß ist er nicht soweit gegangen wie der junge Schiller, der zunächst das Wesen der Freiheit in der völligen Loslösung von aller Gesetzlichkeit erblickte. Auch er wandte sich zwar mit allem Nachdruck gegen die alte erstarrte Kultur, aber er machte sich doch zugleich Gedanken darüber, was an ihre Stelle treten sollte. Sein nachdenklicher Geist vermochte sich bei einer bloßen Negation des Bestehenden nicht zu beruhigen. „Freiheit“ wird mehr und mehr ein Hauptleitgedanke seines Lebens, der alle Stadien von der politischen Färbung bis zu der höchsten ethischen durchläuft, aber niemals mit Willkür und Gesetzlosigkeit gleichbedeutend wird. Dabei kommt ihm der berückende Traum des 18. Jahrhunderts vom kommenden Menschenglück im Zeichen allgemeiner Brüderlichkeit zu Hilfe. Auch er ist lebhaft berührt von den philanthropischen Neigungen seiner Zeit, und noch seine neunte Sinfonie steht als Schlußglied jener langen Reihe klassischer Werke da, die von Lessings „Nathan“ über Schillers „Carlos“, Goethes „Iphigenie“ und Mozarts „Zauberflöte“ eben bis zu Beethoven führt.

Kein Wunder, daß Beethoven unter diesen Umständen der erste bewußte Politiker unter unsern großen Tonmeistern geworden ist. Die Politik trat ihm aber nicht allein im täglichen Leben entgegen, sondern auch im Bonner Theater, in den Schöpfungen der Pariser opéra comique, erst den Sturmvögeln, dann den Herolden der Revolution, deren großer Einfluß auf Beethoven erst in

neuester Zeit erkannt worden ist. Aber es ist sehr bezeichnend, daß er trotz dieser tiefen Eindrücke in seiner Jugend nicht, wie es wohl Mozart an seiner Stelle getan hätte, mit einem eigenen Beitrage zu dieser Gattung, vielleicht unter dem Motto „in tyrannos" begonnen hat, ja daß seine Entwicklung überhaupt kein Sturm- und Drang-Kapitel kennt. Er machte es weder wie Schubert und Schumann, denen in ihren Anfängen der bewußte Bruch mit der Tradition das höchste Ziel schien, noch ließ er sich, wie Mozart, zunächst von den allerverschiedensten Eindrücken dahin treiben, sondern er suchte sich, ähnlich wie Bach, in zäher Arbeit die Tradition seiner Kunst allmählich anzueignen, um sie beherrschen und damit überwinden zu können. Er strebte in seinen Jugendwerken nicht danach, besonders originell zu sein, wohl aber danach, das, was er zu sagen hatte, auf den klarsten und wahrsten Ausdruck zu bringen.

Damit stehen wir vor einer Hauptseite des Beethovenschen Wesens, seiner fast übermenschlichen Energie des Willens, die gepaart ist mit einer nicht minder starken Selbstdisziplin. Goethe hat den Meister doch zu wenig gekannt, als er ihn eine ganz ungebändigte Persönlichkeit nannte. Gewiß war das Triebhafte, Elementare in ihm so stark wie nur je in einem großen Musiker, und wir kennen die oft vulkanischen Ausbrüche seines Temperaments. Aber weit größer und stärker war in ihm der Wille und die Kraft, mit diesen chaotischen Kräften fertig zu werden und sie zu meistern. Das zeigt allein seine Selbsterziehung. Derselbe Mann, dessen Schulbildung kaum den einfachsten Ansprüchen genügte, der zeitlebens mit den Grundregeln der Arithmetik und Orthographie einen hoffnungslosen Kampf führte, schwang sich aus eigener Kraft zu einem der gebildetsten Geister seiner Zeit empor, der mit allen ihren Ideen in lebendigster Fühlung stand und mit ihren Problemen gerungen hat wie wenige. Man hat ihn darauf nicht mit Unrecht den ersten Philosophen unter den Musikern genannt, und für P. Bekker z. B. ist er der große Denker, der kraft seines musikalischen Genies seine Ideen in Tönen ausdrückt. Das ist nun freilich echt romantisch gedacht, denn gerade die Romantik liebte beim musikalischen Schaffen dergleichen Wegweiser des begrifflichen Denkens oder der Poesie. Beethoven aber hat nicht erst philosophiert und dann nachträglich das Erdachte in Musik gesetzt, sondern die ursprünglichste Form seines Lebens war eben die Musik; sie brauchte keine außermusikalischen Krücken. Nicht seine Musik ist aus philosophischem, sondern seine Philosophie ist aus musikalischem Boden erwachsen. Sie ist die intuitive des Künstlers, nicht die systematisch-spekulative des Denkers. Gewiß hat Beethoven auch mit der philosophischen Lehre seiner Zeit Fühlung gesucht und dabei früh in I. Kant den Denker gefunden, der ihm am meisten zu sagen hatte. Kants Einfluß auf ihn ist zweifellos ungemein tief gewesen, aber weniger durch das, was er ihm gab, als durch das, was er in ihm bekräftigte. Gelehrt im eigentlichen Sinne hat ihn der Philosoph wenig, denn die Freiheitsidee und das Prinzip der Autonomie als der Pflichtmäßigkeit der Gesinnung, das „du kannst, denn du sollst" waren Forderungen seines Wesens, noch ehe er seinen Philosophen gelesen hatte. Aber daß er alles das bei Kant klar und fest begründet ausgesprochen fand, das gewann ihn, die Einzelheiten der Kantschen Lehre ließen ihn kalt. Und ähnlich war sein Verhältnis zu seinem Abgott

Schiller. Das Gemeinsame beider, die Kämpfernatur und das Freiheitsideal, wird gegenwärtig mit Vorliebe betont, aber auch das Trennende darf nicht vergessen werden. Es fehlt Beethoven vor allem der stark gedankliche Zug des Dichters, wie auch seine Rhetorik; seine Adagiolyrik z. B. hat bei Schiller überhaupt kein Seitenstück; der Künstler überwiegt bei ihm eben den Philosophen weit stärker als bei jenem. Endlich weist Beethovens Gedankenwelt bewußt oder unbewußt noch auf einen weiteren großen Denker hin, Fichte. Es ist ganz in dessen Geist, wenn für ihn jedes Gut erst dann Wert gewinnt, wenn es durch die Überwindung seines Gegensatzes errungen wird, wenn z. B. nur die Freude ihm als vollwertig gilt, die aus tausend Schmerzen geboren ist. Was nicht erkämpft ist, ist ihm auch nicht erlebt. Und er weiß in seinem grandiosen ethischen Optimismus, daß einem guten, das heißt unter Einsatz der ganzen Persönlichkeit geführten Kampf auch der Sieg beschieden ist. Das ist der schärfste Gegensatz zu dem pessimistischen Fatalismus des letzten Mozart.

Aber wir verengern selber das Bild dieses Großen, wenn wir nur den Kämpfer und den Heros in ihm sehen. Gewiß ist das eine Hauptseite seines Wesens, und wenn wir sie heute nicht mehr richtig zu erfühlen vermögen, um so schlimmer für uns. Aber sie ist nicht die einzige, sondern bedarf der Ergänzung durch die kontemplative Seite seiner Natur.

Auch hier ist er der Träger eines neuen Weltgefühls, eines neuen Ausgleichs zwischen Natur und Kultur an Stelle der alten. Es gibt wohl kein Gebiet des modernen Seelenlebens, das ihm nicht vertraut wäre, und stets steigt er auch hier bis in die letzten Tiefen hinab. Auch hier liebt er es, das Gesamterlebnis aus Gegensätzlichem zu formen; man denke da nur an seine Mittelsätze, das Adagio und das Scherzo, das man wohl nicht voll erklärt, wenn man seinen geistigen Zusammenhang mit dem Adagio übersieht. Denn hier liegen zwei neue musikalische Typen vor, die aus derselben Wurzel stammen und ohne einander nicht zu verstehen sind. Sie treten auch zusammen in Beethovens Kunst ein. Schon in op. 1 und op. 2 weisen die Werke, die ein voll ausgebildetes Scherzo haben, auch den neuen Beethovenschen Adagiotypus auf, der über Haydn und Mozart bereits weit hinausführt. In Adagio und Scherzo findet Beethoven früher und entschiedener seinen eigenen Weg als in den Ecksätzen. Der kontemplative Beethoven ist also eher fertig als der aktive, der Kämpfer. Was Adagio und Scherzo verbindet,ist das neue, ganz aus der Einzelpersönlichkeit fließende subjektive Empfinden, das keine Bindung an die alte aristokratische Kultur mehr kennt. Diese hatte als natürlich und wahr nur das gelten lassen, was sich mit dem Anstandsbegriff der oberen Zehntausend deckte; das Empfinden der großen Masse, des „Pöbels", kam für sie überhaupt nicht in Frage. Das alte, gemeinschaftsbildende Musikideal hatte sich gleichsam in die obersten Spitzen der Gesellschaft zurückgezogen. Und man fühlt dieser alten Lyrik auch sonst den Geist der Aufklärung sehr wohl an, denn sie wendet sich im letzten Grunde nicht an die Empfindung, sondern an den Geist, und sie ist außerdem echt aufklärerisch nicht das Produkt innerer Not, sondern hat stets einen „Zweck", nämlich den Geist entweder zu erbauen oder zu belehren oder zu

unterhalten. Kein Wunder, daß sie seelische Erschütterungen oder gar Katastrophen überhaupt nicht kennt.

Diese sozusagen intellektualisierte Lyrik haben bereits Haydn und Mozart durch eine wirkliche, von den Fesseln des Verstandes befreite ersetzt; das geistreiche Spiel mit der Empfindung weicht dem Ausdruck der Empfindung selbst. Und sehr bezeichnend ist ihr Verhältnis zum Menuett, dessen Einführung die neue Sonate und Sinfonie vor eines ihrer schwierigsten Probleme gestellt hat. Denn das Menuett war ja einer der Hauptträger jenes alten aristokratischen Geistes in der Musik, und man macht sich kaum einen Begriff von der Hochflut von Menuetten in der Musik des 18. Jahrhunderts. Das Problem lautete hier: ist dieser Überrest aus der älteren Musikkultur in die neue herüberzuretten und wie? Ph. E. Bach, der klare und konsequente Norddeutsche, verneint die Frage rundweg und läßt das Menuett überhaupt nicht in seine neue Sonate herein. Haydn dagegen, das österreichische Volkskind, löst das Problem auf seine Weise, indem er die Erneuerung der Sinfonie aus dem Geiste der Volksmusik auch auf das Menuett überträgt: so wird der neue Satztypus von selbst ein organisches Glied des neuen sinfonischen Gesamttypus. Haydns Gegenstück war Mozart, der lange Zeit in allen Sätzen überhaupt noch an dem alten aristokratischen Gesellschaftstypus festhält, im weiteren Verlauf ihn aber im Sinne seiner eigenen Persönlichkeit umdeutet, bis er ihn schließlich in den letzten Werken mehr und mehr auflöst. In G-Moll-Sinfonie und -Quintett haben die langsamen Sätze mit dem früheren Mozartschen Andantetyp kaum mehr etwas gemein; die Menuette aber sind, gleich weit entfernt von dem alten Gesellschaftstanz wie von der volkstümlichen Art Haydns, bereits zum freien Charakterstück in Menuettform geworden. So saugt schließlich auch bei Mozart das neue Kunstwerk den alten Überrest in sich auf und läßt nur noch seine äußeren Merkmale, Formgerüst und Tempo, bestehen.

Beethoven hat auch hier die Entwicklung voll abgeschlossen. Gewiß hat auch er für die von ihm neu geprägten Typen des Mittelsätzepaares keine neuen Formen geschaffen, sondern die von seinen Vorgängern übernommenen weitergebildet. Und doch wurde unter dem Druck seines ganz veränderten Weltbildes etwas völlig Neues daraus. Gerade sie geben in ihrer Verbindung einen Schlüssel zu seinem inneren Wesen und damit auch zu seiner Ästhetik der Sonatenform im Großen. Die ersten Sätze entfesseln ein Kräftespiel, das von der Persönlichkeit seines Schöpfers bis in seine letzten Möglichkeiten erschöpft wird; es entfacht Kämpfe, die uns nicht allein den gewaltigen Lebens- und Schöpfertrieb des Meisters verraten, sondern auch seinen tragischen Zug, nämlich das Gefühl des unlösbaren Gegensatzes zwischen den ihn umgebenden und beengenden zeitlichen Lebensformen und der Unendlichkeit des Alls. Der erste Satz der Eroica bringt dieses heimliche Leiden am eigenen Leben zu ergreifendem Ausdruck. So unbarmherzig der Kampf in diesen ersten Sätzen auch geführt werden mag, so ist doch weder er selbst noch sein Ausgang das letzte Ziel, sondern das ist die Entfaltung des tausendfältigen Kräftespiels und die damit bewirkte Steigerung und Erhöhung des Lebens. Darum bringt der Satzschluß wohl das Ende dieser einen Erscheinungsform des Kräftespiels,

aber nicht das Ende des Kräftespiels selbst; es bleibt ein Schwingen in der Seele zurück, das nach Ergänzung des bisher Erlebten verlangt. Die Mittelsätze bringen sie mit einer für Beethoven ungemein bezeichnenden Polarität der Gegensätze.

Neue Kämpfe im Sinne des vorhergegangenen enthalten sie nicht. Der hat seinen Zweck erfüllt, indem er die Gegensätze zwischen Wirklichkeit und Ideal, zwischen Ich und All in der Seele lebendig werden ließ, in ihrer ganzen Schärfe offenbarte und so unter den verschiedensten Erscheinungsformen ein Grundproblem der Beethovenschen Gedankenwelt auffaßte. Unser Fühlen ist nach dieser Seite hin mächtig aufgewühlt und durch das Stück Leben mit seinem elementaren Widerstreit aufs Stärkste hingerissen, denn dieser Meister pflegt uns bei der Wiedergabe dessen, was ihn im Innersten bewegt, nicht das Geringste zu ersparen. Wir fühlen aber auch sofort, daß die großen Blöcke der ersten Allegros nicht das Ganze bedeuten, sondern über sich selbst hinaus weisen. Die Welle rollt weiter, und zwar um so stärker, je höher sie in den ersten Sätzen aufgetürmt wurde.

Die Gegensätze, die sich in den ersten Sätzen im Kampfe gemessen hatten, treten sich nunmehr in den Mittelsätzen getrennt, aber jeder für sich breiter ausgeführt und erschöpft, gegenüber.

Das Adagio gibt jener tiefen Sehnsucht nach der Versenkung des Ichs in das All einen bald erhabenen, bald inbrünstigen Ausdruck. Man könnte an Goethes Worte denken:

> Könnt' ich doch ausgefüllt einmal
> Von dir, o Ewiger, werden —
> Ach, diese lange, tiefe Qual,
> Wie dauert sie auf Erden!

Nur entspinnt sich daraus kein neuer Konflikt; die Sehnsucht nach jenem Eingehen in Gott behält allein das Wort, und die Phantasie des Meisters sieht nichts anderes mehr vor sich als die Flugbahn zu den Sternen. Dieser Zug verleiht dem Beethovenschen Adagio seinen seither nie wieder erreichten mächtigen Atem, der es allein schon von den analogen Sätzen von Haydn und Mozart unterscheidet, seinen aus verklärter Hymnik und idealster Sehnsucht gewobenen Grundton, einer Sehnsucht, die sich nicht wie die der Romantik in flackernder Unrast verzehrt, sondern sich ihres unerreichbaren Zieles eben so sicher bewußt bleibt wie ihrer eigenen Wucht.

Aber für diesen großen sentimentalischen Künstler, der den Zwiespalt des um seine Einheit gebrachten Lebens kannte wie kein zweiter, bedurfte jener Aufschwung ins All seiner Ergänzung durch seinen Gegensatz, das Streben, das eigene Selbst dem All gegenüber zu behaupten. Das Einmalige, Höchstpersönliche verlangt nunmehr sein Recht, und zwar mit derselben Beethovenschen Wucht wie sein Gegenpol, und auf dieser Grundlage sind das Beethovensche Scherzo und die mit allgemeineren Namen bezeichneten Sätze an seiner Stelle erwachsen. G. Becking hat mit Recht auf die verblüffend einfache und gemeinverständliche Gliederung der Grundgedanken in diesen Sätzen hingewiesen. Nach dem breiten Faltenwurf der Adagiothemen nehmen sich diese knappen

Gebilde mit ihrer zwingenden Selbstverständlichkeit mitunter geradezu wie eine Demonstration aus, zumal wenn ihnen, wie z. B. im Trio op. 97, deutlich der Charakter der Schelmenweise aufgeprägt ist. Dieser Satz steht mitten zwischen dem hier bereits stark idealistisch betonten ersten und dem von erhabenster Mystik erfüllten dritten Satz und deutet voraus auf das Finale, in dem das Diesseitsgefühl den Sieg behält; sogar die Umrisse von dessen Themalinie gemahnen an das Scherzo. Auch in der Eroica treffen in den Mittelsätzen die Gegensätze diametral zusammen. Der Trauermarsch gibt das Bild des Helden sub specie aeternitatis, von allen Schlacken der Zeitlichkeit befreit, im Scherzo kehren wir auf den Boden handfester Wirklichkeit zurück. Dabei an Lagerleben und Jagd zu denken, ist nebensächliches Privatvergnügen des Einzelnen, die Hauptsache ist, daß in den zwei Sätzen die beiden Seelen in des Meisters Brust in ihrem scharfen Gegensatz zur Aussprache gelangen, die eine, die sich „vom Dust zu den Gefilden hoher Ahnen“ hebt, und die andere, die sich an die Welt hält „mit klammernden Organen“. Der idealistischen Welt der Adagios tritt die ausgesprochen realistische der Scherzi zur Seite. Dort herrscht ein mächtiger, breiter Linienzug, das Streben, die sublimen Grundgedanken bis in ihre letzten Tiefen zu erschöpfen, weswegen auch die Variation eine große Rolle spielt, hier dagegen ein oft geradezu naturalistisches Spiel mit kurzen, prägnanten Motiven, ein Zug zum Bizarren und Paradoxen, voll von einer Ironie, die inneren Anteil nimmt an dem Allzumenschlichen und es doch jederzeit als solches erkennt, und über alledem ein wahrhaft königliches Kraftgefühl, das gegenüber dem All das eigene Ich zu behaupten versteht. Hier liegt die innere Berührung mit der Welt des Adagios; in manchen der Scherzi kommt sie dadurch noch deutlicher zum Vorschein, daß jenes Einmalige, Individuelle, Beschränkte in ein phantastisches Dämmerlicht gerückt wird, als wäre seine Realität noch nicht über jeden Zweifel erhaben.

Nach dem Auseinandertreten der Gegensätze in den Mittelsätzen kommen sie in den Finales wieder zusammen, aber nicht mehr als Urkonflikt wie im ersten Satze, sondern als Synthese. Indem der Meister beide Triebe bis aufs Letzte in sich ausgekostet hat, wird ihm zur Gewißheit, daß es sich für ihn nicht um ein Entweder-Oder, sondern um ein Sowohl-Alsauch handelt und daß das letzte und höchste Glück in der freien, nur durch die starke Persönlichkeit gebändigten Entfaltung aller Kräfte liegt. Die sittliche Persönlichkeit entscheidet in jedem einzelnen Falle darüber, was ihr frommt, und sie weiß, daß jenes durch den Konflikt der beiden Triebe hervorgerufene „Leiden am Leben“ niemals durch die Unterdrückung des einen von ihnen ausgeglichen werden kann, sondern nur durch die sich selbst getreu bleibende Energie des Mannes, der „immer strebend sich bemüht“.

In Beethovens Kunst vollendet sich aber noch eine andere Entwicklung, die, gleichfalls von Haydn und Mozart bereits eingeleitet, dem musikalischen Empfinden eine andere Richtung gegeben hat. Die ältere Musik schuf alle ihre Gebilde als etwas in sich Ruhendes, Seiendes, Fertiges. Die Arien einer Oper, die Sätze einer Suite stehen in sich geschlossen völlig selbständig nebeneinander, und was sie verbindet, ist allein der schwingende Rhythmus der Kontraste, zwischen

denen es keine Übergänge gibt. Auch im Innern der Sätze gibt es wohl, wie z. B. in der Bachschen Fuge, ein Ausschöpfen des Gehaltes des Themas bis zum Letzten, aber keine Änderung seiner Grundbedeutung und vor allem keine Entwicklung im modernen Sinne. Die neue Zeit faßt dagegen alles Einzelne als Ausdrucksform eines „göttlichen Werdens" auf, wie Herder sagt. Alles, was ehedem feste, in sich abgeschlossene Gestalt gehabt hatte, gerät jetzt in Bewegung; die alten Umrisse verschwinden und neue Gestaltungsgrundsätze tauchen auf. Den Niederschlag dieser Bewegung stellt in der Musik die nunmehr zur Herrschaft gelangende thematische Arbeit dar. Sie ist nicht durch Zufall zum Hauptmerkmal des neuen klassischen Stils geworden. Sie erst ermöglichte es auch dem Musiker, das neue, auf Entwicklung gegründete Weltbild in seiner Kunst wiederzuspiegeln und nicht bloß das Nebeneinander, sondern auch das In- und Durcheinander der Dinge darzustellen. Bei Ph. E. Bach und noch bei Haydn merkt man dieser neuen Kunst deutlich den Zusammenhang mit der feingeschliffenen logischen Dialektik des älteren Rationalismus an. Mozart, der auch hier wieder aus dem Käfig der „klassischen Dreifaltigkeit" ausbricht, hat fast sein ganzes Leben gebraucht, bis er mit dem Entwicklungsgedanken wirklich innerliche Fühlung bekam, und dafür weit mehr der echt süddeutschen Neigung zu einem phantasievollen Wechsel der Erscheinungen, also in letzter Linie dem alten Suitengeist gehuldigt, bis auch er sich schließlich dem Geiste Haydns, allerdings hindurchgegangen durch die großen norddeutschen Kontrapunktiker, gebeugt hat.

Beethoven ist auch hier den Weg bis zum letzten Ende gegangen und hat den Grundsatz der thematischen Arbeit im Sinne dessen voll durchgeführt, was er „Natur" nannte, d. h. im Sinne einer von allen zeitlichen Bindungen befreiten, großen und starken Menschlichkeit. Die Durchführung wird für ihn zum eigentlichen Träger seiner metaphysischen Gedankenarbeit. Das ist allbekannt. Wichtig ist jedoch, daß der neue Geist der Bewegung bei ihm auch bereits die Themengruppen seiner Sonatensätze erfaßt. In der älteren Sonate, namentlich bei den Wienern und bei Mozart, hatten Hauptthema, Seitenthema und Schlußgruppe noch starr nebeneinander gestanden, sozusagen Gewehr bei Fuß, wie die Truppen vor dem Gefecht, um dann erst in diesem selbst, der Durchführung, in Bewegung zu geraten. Man denke außerdem an die starken Gegensätze in den Mozartschen Themengruppen, die durch die bekannten scharfen Christian Bachschen Halbschlüsse nach Kräften verschärft werden. Ph. E. Bach und Haydn kennen das alles freilich nicht und streben schon in der Exposition nach thematischer Einheit, aber der Platz für die eigentliche thematische Arbeit im neuen Sinne kommt auch für sie erst nach dem Repetitionszeichen. Bei Beethoven dagegen erfaßt jener Strom des Werdens und Wirkens auch die Themengruppen, ja die Themen selbst. Das tritt schon früh hervor. Man vergleiche da nur einmal den Beginn seines C-Molltrios op. 1 Nr. 3 mit dem Anfang von Mozarts Klaviersonate in C-Moll (K. V. 457). Bei Mozart finden wir eine die schärfsten Gegensätze enthaltende, abgeschlossene Periode von acht Takten, nach der sofort etwas neues beginnt. Beethovens Thema kennt keinen Gegensatz, bringt aber gleich im 5. Takt eine motivische

„Entwicklung", die den Vordersatz der Periode von 4 auf 6 Takte erweitert. Seine Periode hat auch keinen vollen Abschluß, sondern endet mit einer außerordentlich spannenden Frage auf dem Dominanthalbschluß mit Fermate. Die Antwort darauf erfolgt aber abermals durch eine motivische Weiterentwicklung, diesmal des letzten Fragemotives, so daß wir hier bereits den Eindruck einer in vollem Flusse befindlichen Gestaltung haben. Diese Themengruppe wird nicht, wie die Mozartsche, Glied neben Glied vor uns „hingestellt", sondern sie entwickelt sich gewissermaßen vor unseren Ohren. Mehrgliedrige Haupt- und Seitenthemen sind schon Mozart wohl bekannt, aber auch hier neigt er stets dazu, die einzelnen Glieder nicht auseinander zu entwickeln, sondern sie nebeneinander zu stellen, und am Schluß erscheint dann der mehr oder minder schematisch gehaltene Übergang zum folgenden Glied. Gewiß kannte Mozart den stereotypen, formelhaften Charakter dieser wohlbekannten Phrasen so gut wie wir, aber für ihn war dergleichen nicht mehr als musikalischer Mörtel, dazu bestimmt, die Hauptglieder des Baues zwar zu verbinden, aber ohne ihre Sonderstellung aufzuheben. Sie trennen mehr als daß sie verbinden; das zeigt die merkwürdig geniale Verkürzung ihrer einzelnen Unterglieder, je näher es an den entscheidenden Halbschluß geht, so daß dieser trennende Einschnitt mit zwingender Notwendigkeit wirkt.

Bei Beethoven fallen dagegen mit den Einschnitten auch die Mörtelpartien weg, fortgespült von dem Flusse der Entwicklung, der das eine Glied organisch aus dem anderen hervortreibt. Alle Mittel wendet sein tiefkombinatorischer Geist an, die bewegte Einheit in der Vielheit zur Erscheinung zu bringen, so vor allem die Variation im weitesten Sinne, zu der ja auch die Sequenzierung gehört, kleinere thematische Gebilde und anderes.

Seine Variationskunst, neben der thematischen Arbeit der andere Pfeiler seiner musikalischen Größe, ist freilich von ganz anderer Art als die seiner Vorgänger, denn er hat es fertig gebracht, auch dieses Hauptprinzip der alten Zeit dem neuen Weltgefühl dienstbar zu machen, auch da wo er nach Haydns und Mozarts Vorbild die Variation nicht als Prinzip, sondern als Form behandelt. Noch Mozart war es vornehmlich darum zu tun gewesen, den Grundcharakter seiner Themen steigernd zu entfalten. Auch hier heben sich die einzelnen Glieder eines Zyklus scharf voneinander ab; gleich bleiben sich nur die metrischen Verhältnisse und die Hauptschwerpunkte der Baßlinie. Beethoven aber ist nicht der Grundcharakter des Themas die Hauptsache, sondern die Fülle der Entwicklungsmöglichkeiten, die es in sich schließt. Wieder tritt uns der Gegensatz zwischen altem und neuem Musikempfinden vor Augen: nicht ein Gegebenes gilt es seinem Inhalt nach bis auf den Grund zu erschöpfen, sondern das Gegebene selbst ist voll von bewegenden Kräften, die es über sich selber hinaustreiben und den Künstler veranlassen, ihm immer neue Seiten abzugewinnen. So rückt der Schwerpunkt des Zyklus mehr und mehr vom Thema auf die Variationen. Es kommt häufig vor, daß erst eine spätere Variation den eigentlichen melodischen Kern des Themas enthüllt, aber ebenso oft auch, daß dieses in seinem Aufbau mehr und mehr verschleiert wird und nur noch als ideelles Modell (die Griechen würden hier Nomos sagen) erkenn- und fühlbar

bleibt. Aber auch die Einschnitte zwischen den einzelnen Variationen verschwinden allmählich, zwar nicht äußerlich, aber innerlich: der Strom der Entwicklung setzt sie zueinander in Beziehung, und es kommt eine Gliederung im Großen zustande, die mitunter sich der Sonate annähert, mitunter aber auch ihren eigenen Formgesetzen folgt. Das letzte geistige Merkmal dieser neuen Kunst der „Charaktervariation" ist wiederum, daß an die Stelle des Nebeneinanderreihens von Gegensätzen die organische Entwicklung tritt.

In letzter Linie gehört in diesen Zusammenhang auch Beethovens vielbesprochenes „obligates Accompagnement", jene Verselbständigung und Auflockerung der ehedem starren Begleitstimmen, die schon bei Haydn und Mozart erscheint, von Beethoven aber bewußt dem neuen Geiste dienstbar gemacht wurde. Denn hier drängen jene zahllosen neuen Bewegungskräfte nach Ausdruck, die vordem durch das Prinzip der einfachen melodischen Linie in der Oberstimme über der rein akkordischen Baßharmonie niedergehalten gewesen waren. Was in der Hauptstimme geschieht, erhielt jetzt gewissermaßen einen seelischen Kommentar in den übrigen. Unterströmungen drängen zum Ausdruck, deren freies, irrationelles Erscheinen in der älteren rationalistischen Zeit als Störung der Klarheit und Ordnung empfunden worden wäre. Nach allen diesen Richtungen hin ist Beethoven der konsequenteste Vertreter der neuen Zeit, die mit Rousseau begonnen hatte und in der deutschen Klassik ihren Höhepunkt erreichte. Er ist es dadurch geworden, daß er alle die Kräfte seiner Zeit, aus denen eine ganz neue Sittlichkeit entstand, bewußt in sich aufnahm, verarbeitete und mit seiner eigenen glühenden Seele durchdrang. So gelang es ihm, den Idealismus Schillers mit der Selbstdarstellungskunst der Lyrik Goethes zu vereinigen. Er hat mit Mozart wohl den elementaren Trieb zu bilden und zu gestalten gemein, aber er steht bei ihm unter der Kontrolle eines mächtigen sittlichen Willens. Mozarts Maßstäbe stammen alle aus der Wirklichkeit und sind darum weit mehr vorwiegend dynamisch. Die Beethovenschen dagegen sind ausgesprochen ethisch, sie erwachsen aus dem Sittengesetz, das er in seiner Brust fühlte. „Du kannst, denn du sollst." Aus dieser Quelle stammt der ihm eigene rückhaltslose Wahrheitsdrang, der auch im Kleinsten stets das Ganze sieht und jeder Frage bis auf den letzten Grund geht, ohne Zugeständnisse und Vorbehalte. Die Zahl seiner Werke ist nicht deshalb kleiner als die der Haydnschen oder Mozartschen, weil ihm, wie der törichte Musikantenausdruck lautet, das Komponieren „saurer geworden" wäre als jenen, sondern weil er nichts durchließ, was seinen Begriffen von Wahrheit nicht standhielt. Mozarts Schaffen hatte etwas von dem der Natur an sich, die mit gleicher Notwendigkeit in ihrer verschwenderischen Fülle neben dem Vollkommenen auch dem Mindervollkommenen seinen Platz gönnt. Beethoven dagegen traf eine strenge Auslese unter den Erzeugnissen seiner Phantasie, und diese ethische Kritik ist es, die den Kämpfer Beethoven mit dem tiefsinnigen Welt- und Selbstbetrachter verbindet.

Es wäre verfehlt, diese beiden Grundseiten seines Wesens willkürlich zu trennen, und geradezu töricht, die eine davon aus eigener Machtvollkommenheit aus ihm wegzudekretieren. Sie sind vielmehr bei ihm stets zusammen am Werke,

mag auch der Verlauf seiner Entwicklung bald die eine, bald die andere mehr in den Vordergrund gerückt haben. Beethoven ist zu keiner Zeit seines Lebens, auch in seiner Jugend nicht, bloßer „Promethide“ gewesen. Es gibt wohl eine Zeit in seinem Schaffen, deren Hauptproblem der Kampf des sittlichen Willens mit den chaotischen Mächten der eigenen Leidenschaft und mit den Widerständen der Außenwelt war. Sie reicht etwa von der Eroica bis zum Klavierkonzert in Es-Dur und gipfelt in den beiden gewaltigen C-Mollstücken der Coriolanouvertüre und der fünften Sinfonie. Sie ist aber auch seine einzige ausgesprochene „Kampf“-Periode geblieben. Von dem Geist, der diesen Kampf beseelte, hätte er dieselben Worte gebrauchen können, die Goethe einmal seiner Mutter schreibt: „Glauben Sie mir, daß ein guter Teil des guten Muts, womit ich trage und wirke, aus dem Gedanken quillt, daß alle diese Aufopferungen freiwillig sind.“ Auch er hatte das sichere Gefühl, daß das Opfer der ungeheuren Kämpfe eine Läuterung seines inneren Menschen bedeute. Aber dieses Gefühl führte bei ihm nicht, wie bei Goethe, zeitweise zur Resignation — ein Seitenstück zu dessen „Tasso“ suchen wir bei Beethoven vergebens —, sondern nach seiner Art zu einem erhöhten Lebens- und Kraftgefühl, wie es in der siebenten und achten Sinfonie besonders zum Ausdruck kommt. Und dieses verläßt ihn auch nicht, als sich ihm später in neuem Ansturm abermals die Kampfgeister zugesellen, in der großen Messe und der neunten Sinfonie, die durchaus nicht ein Heraufbeschwören alter Kämpfe durch die Erinnerung, sondern ein Durchfechten neuer mit aller Beethovenscher Lebensglut bedeutet. Das eine Mal ist das Endziel des Kampfes die „vita venturi saeculi“, das andere Mal die Schillersche „Freude“, die Beethoven sein ganzes Leben hindurch beschäftigt hatte. Für Schiller hatte dereinst ein persönliches Erlebnis seine Bedeutung als Symbol der letzten hohen Gedanken erhalten, die uns Welt und Leben erschließen. Das hatte bei Beethoven mächtigen Widerhall gefunden. Aber was bei dem jugendlichen Dichter in der Begeisterung einer feurigen Stunde zum Durchbruch gekommen war, das kehrt bei dem alternden Tonkünstler als die Frucht eines reichen, in innerem Schauen und Kämpfen verbrachten Lebens wieder. Was jener nur geahnt hatte, wurde ihm zum lebendigsten Besitz: Freude nicht im Sinne irgendwelchen Behagens oder Genusses, sondern als das befreiende Gefühl veredelter, durch Sympathie noch erhöhter Menschlichkeit, ja als das Gefühl der Alleinheit des Lebens. Es ist eine echt Beethovensche Freude, die ihr höchstes Ziel in der freien, durch keine Schlacken der Zeitlichkeit mehr gehemmten harmonischen Entfaltung aller Kräfte im Dienste des großen Ganzen erblickt. Das ist für ihn auch das Bild der „vita venturi saeculi“: es ist kein Ausruhen von der Arbeit, sondern im Gegenteil ihre idealste Steigerung und Erhöhung.

Das ist Beethovens Humanität. Sie widerstrebt einer rationalen systematischen Zusammenfassung und verlangt dafür umsomehr nach Betätigung oder Gestaltung. Sie ist aber auch aufs Engste mit seinem Schönheitsideal verknüpft. Es ist unmöglich, Beethovens Ethik von seiner Kunst abzulösen; was in seinem Sinne gut ist, das ist auch in seinem Sinne schön, und man mag dabei wohl an die griechische *Καλοκαγαθία* denken, das Abbild der göttlichen Vollkommenheit im Maße des Menschlichen.

Bald wird zur Feier des hundertsten Todestages des Meisters der übliche Jubiläumssegen mit all seinem Rummel über uns niedergehen. Mancher wird dabei zur Huldigung vor Beethoven wieder erscheinen, gleichwie der wohlerzogene Fromme, der dem lieben Gott Sonntags von 10—11 Uhr seinen Anstandsbesuch macht, um dann wieder zum lieben Alltag zurückzukehren. Andere werden Mühe haben, sich in die Stimmung des Außergewöhnlichen, Festlichen zu versetzen, denn hören wir denn nicht auch ohne Gedenkfeier schon andauernd Beethoven genug und übergenug? Fürwahr, es verlohnte sich, die „berühmtesten", d. h. meistgespielten Werke einmal auf fünf Jahre zu verbieten, denn zur Alltagskost und vollends zur Staffage für strebsame Dirigenten ist Beethovens Kunst wirklich zu schade. Sie gehört in besondere Feierstunden unseres Lebens. Nur so werden wir imstande sein, uns auch vor einer neuen Verengerung seines künstlerischen Bildes zu bewahren und, von allen Tagesströmungen unbeirrt, unsere Herzen weit aufzumachen für die Fülle echtesten und größten Menschentums, die uns aus dieser Gestalt entgegenflutet. Auch unsere Jüngsten werden dann wohl inne werden, daß die Einseitigkeit, Verzerrung, Überspanntheit und was sie dem Meister sonst noch vorwerfen, ganz wo anders zu suchen ist als bei ihm selbst. Das Jubiläum wird sie freilich nicht bekehren, wohl aber vielleicht eine stille, unbefangene Einkehr in die Welt des Künstlers, wofern sie nur reinen und gesunden Herzens, Auge in Auge, ohne Weichlichkeit, aber auch ohne Selbstbespiegelung erfolgt. Unter diesen Umständen könnte sogar einmal ein Jubiläum für den davon betroffenen Großen zum Segen ausschlagen.

Geschichtliches zur „ars inveniendi“ in der Musik

Von

Arnold Schering

Als vor einem halben Jahrzehnt, nach dem Erscheinen der Beethovenbiographie von Paul Bekker, der Komponist Hans Pfitzner mit einer Schrift hervortrat, in der er den dort ausgesprochenen Gedanken, daß Beethovens Schaffen mehr oder weniger durch vorgefaßte poetische Ideen geleitet gewesen sei, ablehnte, spitzte sich der Gegensatz zu der allgemeinen Frage zu, welches Prinzip beim Schaffen des Musikers den Ausschlag gebe: das Erfinden (der „Einfall“) oder das Gestalten. In Wirklichkeit stehen beide Begriffe ihrer Bedeutung nach in reziprokem Verhältnis, indem weder Erfinden ohne gleichzeitiges Gestalten, noch Gestalten ohne fortgesetztes Erfinden denkbar ist. Versteht man jedoch unter „Erfinden“ das unwillkürliche Hervorlocken musikalischer Gedanken im engeren Sinne, unter „Gestalten“ dagegen das mehr willkürliche, bewußt geschehende Ordnen und Fortspinnen der gefundenen Komplexe, so gewinnt die Frage eine gewisse Berechtigung. Das Interesse an ihr steigert sich, wenn man erfährt, daß sie schon eine längere Vergangenheit hinter sich hat.

In aller Form ist sie bereits von Glarean im Dodekachordon (1547) gestellt und dahin beantwortet worden, daß dem Phonascus, dem Erfinder einer Weise, der Vorzug gebühre vor dem Symphoneta, dem Bearbeiter jener Weise. Dieses Urteil klingt sehr fortschrittlich und hat unsere ganze Sympathie. Sein Wert wird indessen durch die Begründung abgeschwächt: weil der Bearbeiter, trotzdem er kunstvoller arbeitet, dem andern „nachfolge“. Ob in der Tat damit die allgemeine Meinung der älteren Zeit getroffen ist, erscheint fraglich angesichts einer Fülle von Zeugnissen, die der entgegengesetzten Ansicht Ausdruck geben. Vor allem ist zu bedenken, daß in den ersten Jahrhunderten der Mehrstimmigkeit das Schaffen überwiegend kein frei ansetzendes, sondern ein sich anlehnendes, bearbeitendes, gestaltendes gewesen ist, derart, daß ein bereits vorhandener Melodiekörper zum Ausgangspunkt der Komposition gemacht wurde. Unzählige auf Themen oder Motive des gregorianischen Gesangs oder Volkslieder gebaute Tonsätze bis hin zu Palestrina und darüber hinaus entbehren originalen Themenstoffs, um völlig in einer hohen Kunst der Bearbeitung aufzugehen, und schon darin, daß eine große Zahl von Messen, Motetten und Liedern über ein und dasselbe vogelfreie Themengut entstand, zeigt sich, daß der Ehrgeiz der Tonsetzer im wesentlichen im Bekunden eines imponierenden Gestaltungsvermögens bestand. Eine bloße Liedmelodie zu erfinden, galt noch bis ins 18. Jahrhundert als etwas

Geringes. Heinrich Albert schätzte seine Lieder als bescheidene Erzeugnisse seines Talents, und sein großer Vetter Schütz trat nur zögernd und ebenfalls überaus bescheiden mit seinen davidischen Psalmen hervor. Man hielt das Talent der Melodieerfindung für eine auch dem Laien nicht versagte Naturgabe, wogegen das kontrapunktische, durcharbeitende Formen und Bilden Kennzeichen des Meisters war und demgemäß als eigentliche und „rechte Invention", d. h. als das Höhere erschien.

Nur unter dieser Voraussetzung und ohne Beimischung von Vorstellungen, die eine romantische Ästhetik vom Wesen des künstlerischen Genies geschaffen, ist zu verstehen, warum seit dem Mittelalter immer wieder Versuche auftauchen, für die musikalische Erfindung einen Nürnberger Trichter zu finden.

Als Kunst, aus bekannten Gedanken und Begriffsverbindungen neue zu gewinnen, ist die Ars inveniendi sehr alt und hat bereits die antiken Rhetoren beschäftigt. Sie ist eine ausgesprochen rationalistische Doktrin. Ihr liegt jene mechanistische Auffassung der Seele und des Denkens zugrunde, nach welcher beide den Einwirkungen äußerer Maßnahmen zugänglich sind, so daß, wenn diese richtig gewählt werden, beide jederzeit in gewünschter Weise reagieren müssen. Bacons und Descartes' Philosophie geht letzten Endes auf die Überzeugung zurück, mittels einer hochgesteigerten Ars inveniendi das gesamte Weltall erforschen zu können, und Raymundus Lullus und Giordano Bruno traten sogar für die Konstruktion von Denkmaschinen ein. Die Künstler schlossen sich ihnen an. Neben Dichtern, Architekten und Malern vor allem die Musiker. Der unkörperliche, der Begriffswelt so ganz entrückte Stoff ihrer Kunst zwang sie mit doppelter Gewalt zum Suchen nach geistigen Wünschelruten auf ihrem Felde, und es gewährt einen höchst fesselnden Eindruck, zu sehen, wie die verschiedenen Zeitalter um jene gedanklichen Stützen gerungen haben, deren jede Musik bedarf, die mehr als bloßer Klang sein will.

In der Tatsache, daß wir, wohin wir blicken, immer nur von einer Kunst des Erfindens, nicht aber von einer solchen des musikalischen Gestaltens hören, liegt im Grunde bereits eine Kritik der beiden Prinzipe. Allein das Erfinden konnte und sollte gelehrt und gelernt werden, d. h. konnte Allgemeinbesitz werden; das Gestalten entzog sich der Systematisierung, weil es als Funktion der persönlichen Begabung und Meisterschaft galt. Daher gehen fast alle Versuche, von denen wir Kenntnis haben, von der Absicht aus, der Phantasietätigkeit zunächst einen ersten Anstoß zu geben, gleichgültig, von woher. Die Quelle soll zum Sprudeln gebracht werden. Ist dies, so glaubte man, geschehen, dann hilft sich die rechte Begabung von allein fort.

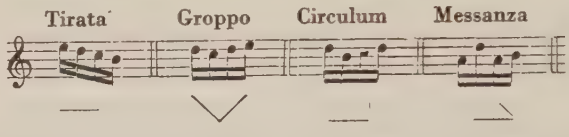
Des näheren beruhte das Wesen der musikalischen Ars inveniendi darauf, solche gedanklichen Gegebenheiten zu finden und aufzuzählen, die, an und für sich außerhalb der Sphäre der Musik liegend, dennoch die Möglichkeit boten, mit ihr verknüpft oder verschmolzen zu werden. Man begann mit so grob mechanischen Anweisungen, wie sie Guido von Arezzo gibt, schritt dann weiter über allerlei rationalistische und gelangte kurz vor Anbruch der Romantik — jetzt aber schon, ohne laut und systematisch davon zu reden — zu feineren, vergeistigteren. Guido schlägt bekanntlich im Micrologus vor, um zu neuen

Melodien zu kommen, für jeden der fünf Vokale einen gewissen Ton der Leiter zú disponieren und den in Frage stehenden Text alsdann einfach auf Grund seiner Vokalreihen Silbe für Silbe intervallmäßig abzusingen. Wollte man größere Abwechselung, so konnte jede Tonstufe auch mit zwei gleichbleibenden Vokalen belegt werden. Guido spricht hiervon als von einem „argumentum hactenus inauditum“. Dennoch scheint mir eine uralte Übung dahinter zu stecken, denn das Verfahren verträgt sich nicht eigentlich, was auch Guido merkt, mit dem Regelwesen des Kirchentonartensystems. Bei dem Ansehen, das Guido genoß, wird indessen seine Anleitung in der Praxis vielfach ausprobiert worden sein; dem zweiten seiner Beispiele (Linguam refrenans) merkt man nicht an, auf welcher außerkünstlerischen Konstruktion es beruht. Alsbald kommen, ebenfalls auf ihn und das Ut queant laxis zurückdeutend, Themen auf die Solmisationssilben. Das Geheimnisvolle, auch wohl Sinnige, das darin liegt, daß jeder Text kraft seines Vokalismus oder anderer zufälliger Berührungen mit den Tonnamen seine eingeborene Melodie in sich trägt, hat auch spätere Jahrhunderte immer wieder angezogen. Von den Soggetti cavati der Renaissance und ihrem berühmtesten Denkmal, der Messe Josquins über die Vokale von „Hercules dux Ferrarie“, an, über B-a-c-h und andere „musikalische“ Namen und Devisen hinweg bis Brahms und Reger hat die musikalische Phantasie aus solchen rein materiell gewonnenen Elementen tatsächlich oft fruchtbare Anregungen empfangen, die, soweit die ältere Zeit in Frage kommt, keinesfalls nur als Spielereien bewertet wurden. Ein geheimer Symbolismus schien Klang und gemeinte Sache miteinander zu verbinden. Daß dabei die zum Gestalten beflügelnde Kraft eines Themas wie La-mi-la-sol für Heinr. Isaak eine ganz andere war als die des Themas A-b-e-g-g für Schumann, ist selbstverständlich.

Einen weiteren Anreiz zum Hervorlocken musikalischer Gedanken hat von je, ebenfalls alter Erfahrung entspringend, das Auffangen charakteristischer Geräusche oder Naturklänge gebildet. Wie Notker sich durch Mühlengeklapper zu einer Sequenz, spätere Orgel- und Klavierspieler sich durch den Kuckucksruf zu fugierten Stücken anregen ließen, ein alter Hamburger Kapellmeister (Cousser?) sogar das Tetrachord des Peterskirchengeläutes zum Anlaß von Kompositionen nahm, so ziehen sich Beispiele für diese Art musikalischer Ideenerweckung durch die gesamte Musikgeschichte. Auch in diesem Falle ist der Weg etwa von Schmeltzels „Gläut zu Speyr“ bis Liszts „Les clôches de Genève“ oder Brahms' „An eine Äolsharfe“ weit, aber alle drei Stücke wurzeln schließlich gemeinsam in dem von Phantasie und Klangempfinden umgedeuteten, von außen kommenden Naturklang. Man erinnert sich des Rats, den Lionardo da Vinci jungen Malern gab: Wolken oder feuchte Flecke auf Mauern zu studieren, um dadurch die Phantasie zur Erfindung bewegter Gestalten anzuregen.

Auch in späterer Zeit hat es an Vorschlägen, Themen oder ganze Sätze auf rein mechanischem Wege zu erfinden, nicht gefehlt. Sie übertrafen sich zuweilen gegenseitig an Plumpheit. Mattheson handelt im „Vollkommenen Kapellmeister“ (1739) umständlich ein Verfahren ab, das gestattet, aus Kirchenliedern durch rhythmische Variation Tänze zu machen, etwa aus „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ ein Menuett, und hat die Keckheit, auch die umgekehrte Möglichkeit,

z. B. aus einer Angloise einen Choral herzuleiten, ins Auge zu fassen. Den Gipfel rationalistischer Verbohrtheit erreicht der Zisterziensermönch Mauritius Vogt in Prag, wenn er in seinem „Conclave thesauri magnae artis musicae“ (1719) empfiehlt, vier verschieden gebogene Hufnägel zu nehmen und ihnen folgende vier Manieren gleichzusetzen:



Diese Hufnägel, heißt es, schüttle man in der Hand, werfe sie flach auf den Tisch und sehe zu, in welcher Reihenfolge sie zu liegen kommen. Fallen sie ∨ _ — \, so hänge man Groppo, Circulum, Tirata, Messanza aneinander und wird auf diese Weise ein erfreuliches Thema haben; fallen sie jedoch in der Reihenfolge usw.

Was der von allen Musen verlassene Prager Mönch hier vorschlägt, ist der Auswuchs einer Methode, die unter dem Namen Ars combinatoria die Musiker schon lange beschäftigt hatte. Wie weit in die musikalische Praxis sie zurückreicht, ist noch nicht aufgehellt, nur soviel steht fest, daß ihr selbst von guten Musikern ohne Erröten zugesprochen wurde. Als Athanasius Kircher sich ihrer in der „Musurgia“ von 1650 annahm, muß bereits eine Überlieferung bestanden haben. Kircher berechnet nach allbekannter Methode, wieviel Möglichkeiten vorliegen, drei, vier, fünf und mehr verschiedene Töne miteinander zu kombinieren, zunächst ohne, dann mit Berücksichtigung rhythmischer Verschiedenheit. Zwar zieht er daraus keine Schlüsse für die Kompositionstechnik, doch geht aus dem ganzen 8. Buche („Musica mirifica“) seines Werks hervor, daß ihm nicht nur die Kuriosität, sondern auch die Nützlichkeit der Materie einleuchtete. Mattheson meint, mit Kircher gut vertraut, daß bei der Erfindung rhythmischer Formen die ars combinatoria oder Verwechselungskunst „nach Belieben gute Dienste“ zu tun vermöge, „wiewohl ich der besagten Kunst keine große Wunderwerke zutraue, obgleich jedem seine mechanische Meinung deswegen unbenommen bleibt.“ Bei Heinichen (Generalbaßschule 1728) heißt es, es käme „heut zu Tage ein Componist nicht einmahl fort, wenn er seine Inventiones in der sonst sehr nützlichen arte combinatoria auff gemeine Arth suchen und gedenken wollte . . . Glücket es auff solche Arth ja einmahl, so geschiehet es gewiß nicht offt, er mag die Quantität der Noten changiren, wie er will.“ Man lobte also die Kombinationskunst nur mit Einschränkungen, scheint sich ihrer aber auch um diese Zeit noch nicht gänzlich entschlagen zu haben. Denn auch Kuhnau, Heinichens Lehrer, bekannte sich zu ihr und fand, „daß bald jede Combination einen andern Effekt in dem Gemüthe der Zuhörer operire[1])“.

Das 17. und beginnende 18. Jahrhundert, als ein Zeitalter, das an die spontane Produktionskraft der Komponisten wie Ausübenden die höchsten Anforderungen stellte, hat die Ars inveniendi besonders ausführlich behandelt. Auf Stunden der Inspiration zu warten, widersprach der ganzen Auffassung der praktischen Musik. Es galt buchstäblich der Phantasie zu kommandieren. Und so sann

[1]) B. Fr. Richter. Eine Abhandlung Kuhnaus, Monatshefte f. Musikgeschichte 1902, S. 150.

man, um dies „bey nicht allzeit auffgeräumter Disposition des Gemüthes“, wie Heinichen sagt, zu ermöglichen, auf weitere Mittel, „Invention zu kriegen“. Das Kombinationsverfahren taugte wohl zur Erfindung instrumentaler Themen, versagte aber, wenn ein Text mit bestimmtem Affektgehalt gegeben war. Hier zeigte die in der Vokalmusik schon von alters her herangezogene klassische oder die ihr nachgebildete neuere Oratorie einen Weg. Man griff aus ihr die sog. Loci topici auf, jene 12 oder 15 „Erfindungsmittel“, welche auf Grund besonderer Fragestellung der Phantasie eine bestimmte Richtung zu geben vermögen. Mattheson zitiert sie (S. 123) in der Reihenfolge: locus notationis, descriptionis, generis et speciei, totius et partium; causa efficientis, materialis, formalis, finalis, effectorum, adjunctorum, circumstantiarum, comparatorum, oppositorum, exemplorum, testimoniorum und erklärt unter Heranziehung von Notenbeispielen, wie im einzelnen Falle vorzugehen ist. Als die wichtigsten dieser Örter[1]) bezeichnet er den ersten (notationis) und zweiten (descriptionis). Mit dem zweiten ist nichts anderes als die Aufforderung gemeint, sich gegebenenfalls die „Beschreibung und Abmahlung“ der Gemütsbewegungen angelegen sein zu lassen. Unter dem ersten begreift er alle Erfindungen, die sich aus der verschiedenen Gestalt und Stellung der Noten ergeben, etwa aus ihrer (symmetrischen) Umkehrung, Wiederholung, Nachahmung. Indessen ist Mattheson hier wortkarger, als er hätte sein dürfen. Denn ohne Zweifel bargen sich nicht nur in diesen, sondern in sämtlichen mehr oder weniger freien Obbligos der kontrapunktischen Schreibart Erfindungsmöglichkeiten von unbegrenzter Zahl, insbesondere für den Instrumentalkomponisten. Ist z. B. ein Thema oder ein Cantus firmus gegeben, so wächst durch freiwilliges Aufsichnehmen von Zwangslagen (etwa der fugierten oder kanonischen Arbeit) das Gedankengebäude gleichsam von selbst herauf, indem jede vorhergehende Notengruppe die folgende in irgendeiner Weise bedingt und miterzeugt. Die positive Leistung besteht im bloßen Entdecken und Kombinieren von nicht regelwidrigen Satzmöglichkeiten, wobei der Meister sich freilich schon im ersten Takte vom Handwerker unterscheiden wird. In Schöpfungen späterer Zeit, z. B. Spohrs, hat man an Stellen, wo unvermittelt fugierte Schreibweise eintritt, nicht selten den Eindruck, als habe diese den Mangel an andern Einfällen verschleiern sollen. — Die übrigen Örter, für uns heute lauter selbstverständliche Dinge, nimmt Mattheson nur kursorisch durch. Oft verhelfe, meint er, schon die bloße Vorstellung eines Genus (z. B. Kontrapunkt, Solo) oder einer Species (z. B. Fuge, Violinsolo) zur Erfindung, oft der Gedanke an eine bestimmte Aufführungsart, an gewisse Virtuosen oder an den Ort des Musizierens (Kirche, Kammer, Theater); auch tue man gut, viel meisterliche Arbeit anzuhören, sich wohl auch das, „was etwa hie und da an feinen Gängen und Modulierungen aufstößt und gefällt“, aufzuschreiben und „unter gewissen Hauptstücken und Titeln“ zu ordnen, um, wenn es nottut, „daraus Rath und Trost zu holen“. Bach war derselben Meinung. Seine zweistimmigen Inventionen sollten laut Titel dem Spieler „eine deutliche Art“ zeigen, „gute Inventiones zu bekom-

[1]) Zur Vermeidung des Pleonasmus „topische Örter“ hatte Mattheson schon früher die Benennung „Dialektische Örter“ vorgeschlagen.

men, auch selbige gut durchzuführen". Demnach war er überzeugt, daß Erfindung an guten Beispielen zu erlernen sei.

Heinichen schätzte den Nutzen der topischen Örter gleichfalls hoch und gestand, daß er ohne Hilfe solcher Kunstgriffe manchmal keine Note zu schreiben imstande gewesen wäre. Er hielt sie zur Unterstützung der Phantasie für ebenso unentbehrlich wie die Mnemotechnik für das Gedächtnis, ordnet sie aber mit Rücksicht auf die Gesangsmusik etwas anders als Mattheson. „Man mag auch bey denen allerunfruchtbahresten Materien nur 3 fontes principales, nehmlich Antecedentia, Concomitantia et Consequentia Textus nach denen locis topicis examiniren, und occasione der Worte, die dabey concurrirenden Umstände der Person, der Sache, des Wesens, des Ursprungs, der Arth und Weise, des Endzweckes, der Zeit, des Ortes etc. wohl erwegen, so wird es der angebohrnen guten natürlichen Fantasie (von ingeniis stupidis reden wir nicht) niemahls an Expression beliebter Ideen, oder deutlicher zu reden: an geschickten Inventionibus fehlen."

Ist dies Zeugnis eines immerhin bedeutenden Meisters aus der Zeit Bachs schon an sich von Wert, so gewinnt es doppeltes Interesse durch die Beispiele, die ihm folgen. Heinichen kannte aus Erfahrung das Kreuz der Opernkomponisten, wenn sie vor trockene, jeder seelischen Regung bare Arientexte gestellt waren. An drei Arienproben solcher Art erläutert er, wie man durch selbstgestellte Fragen, welche die vorangehenden, begleitenden oder folgenden Umstände der Handlung betreffen, ein und dieselben Verse musikalisch einmal so, einmal anders auffassen kann. Hat man z. B. die Doppelzeile „Chi ha nemica la fortuna — Si vedrà sempre penar" und weiß mit ihrem moralisierenden Inhalt nichts anzufangen, so frage man sich, wie das Glück gegebenenfalls in Erscheinung treten kann. Je nachdem man es sich als uns verfolgend, wandelbar, unbeständig, rasend, flüchtig, leidbringend vorstellt, wird jedesmal die Phantasie auf ein anderes Bild, einen andern Vergleich gewiesen, der seinerseits ein charakteristisches musikalisches Thema aufsteigen läßt und damit die zuvor verschlossene Erfindungsquelle zum Fließen bringt. Sehr bezeichnend ist, daß Heinichens Notenbeispiele sich jedesmal wirklich nur auf Mitteilung weniger Anfangstakte, d. h. der Themeneinfälle, beschränken und das Weiterführen als Nebensache behandeln. Auf noch größeren Umwegen zwingt Kuhnau seiner Phantasie musikalische Einfälle ab. Er geht so weit, Komponisten, denen es an Ideen zur Exprimierung biblischer Texte fehlt, vorzuschlagen, „auch Versiones in andern uns bekannten Sprachen" zur Hand zu nehmen, da sich zeige, „daß fremde Sprachen uns immer mehr afficieren". Man muß schon den ganzen Abschnitt mit seinen hebräischen Zitaten im Original lesen, um inne zu werden, auf welche teilweise abgründigen Wege die Spekulation selbst Meister von Rang führte.

Aber eins geben diese Abhandlungen über künstliche Phantasiebefruchtung doch zu denken. Wie frei oder beengt sie im einzelnen sein mögen, sie drücken uns den Rechtsbrief in die Hand, mit jeglichen zur Verfügung stehenden Mitteln der musikalischen Hermeneutik auch an Sebastian Bachs Werke heranzutreten. Unbeeinflußt, wie es scheint, von der Lehre von der Ars inveniendi, insbesondere der von den Loci topici, hat die Bachforschung bisher in Hunderten von Fällen

festgestellt, wie Bachs Phantasie an außerhalb der musikalischen Sphäre liegende Bilder, Vorstellungen, Begriffe anknüpfte, wie er hier die Antecedentia, dort die Concomitantia, ein drittes Mal die Consequentia ins Auge gefaßt und darnach seine Themen oder Themenkombinationen gebildet hat. Und noch immer gibt es Fälle, deren Symbolik so dunkel ist, daß es weiteren Nachdenkens bedarf, um den Schlüssel zum Eingang in die von Bach vorgestellte Gedankenverbindung zu finden.

Damit wird keinen Augenblick an das Genie Bachs gerührt. Denn die eigentlich musikalische Prägung des Einfalls bleibt sein unvergleichliches Eigentum, wie denn auch kein Theoretiker jemals daran gezweifelt hat, mit der Lehre nur dort helfen zu können, wo die Natur selbst von Anfang an ein gewisses Ingenium gespendet hat. Ob Bach selbst, und mit ihm ebenso Schütz wie Händel, wenn man sie gefragt hätte, überhaupt den gleichsam „von oben“ kommenden musikalischen Einfall, die Qualität der thematischen Substanz schlechthin, als wesentlichstes Kriterium ihrer künstlerischen Größe zugelassen hätten, ist stark zu bezweifeln angesichts der zahlreichen Stücke, die sie über fremde, zuweilen sehr unscheinbare Themen geschrieben haben. Themen, Melodien zu entlehnen, war erlaubt; sich aber gleichzeitig an deren vollendeter „Ausarbeitung“ zu vergreifen, galt, wie der Fall Bononcini-Lotti lehrt, als Diebstahl. Auf dieser beruhte die Originalität und Meisterschaft. Mit gutem Humor sagt Mattheson: „Entlehnen ist eine erlaubte Sache; man muß aber das Entlehnte mit Zinsen erstatten, d. i. man muß die Nachahmungen so einrichten, daß sie ein schöneres und besseres Ansehen gewinnen als die Sätze, aus welchen sie entlehnt sind.“

Diese uns so fremd berührende, den Einfall so gering, die Ausarbeitung so hoch einschätzende Auffassung der künstlerischen Leistung erklärt sich aus der Nachwirkung der mittelalterlichen Doktrin von der Superiorität des denkenden, wissenden, alle Möglichkeiten seiner Kunst durchschauenden spekulativen Musikers gegenüber dem naiv produzierenden, nur seiner natürlichen Begabung folgenden. Hinzu kam noch die rationalistische Lehre von den „verworrenen“ und „deutlichen“ Vorstellungen der Seele, die dazu beitrug, auch jetzt noch das von klaren Vorstellungen geleitete künstlerische Gestalten über das aus dunklen Schächten des Gefühls hervorbrechende Schöpferische zu stellen. Die letzten Folgerungen daraus zog der Kreis der um L. Mizler sich scharenden Mitglieder der Leipziger Sozietät der musikalischen Wissenschaften (1738), die es dahin bringen wollten, die Phantasie überhaupt zu verbannen und alles der Ratio zu unterstellen.

Eine weitere Degradierung war nicht möglich. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts geschieht der große Umschwung. Die Phantasie, die lebendige Einbildungskraft, steigt, rein von allen Makeln, aus dem Dunkel herauf, und ein neuer Begriff von künstlerischer Originalität bildet sich. Man spricht von Dichtungskraft, Begeisterung, Genie und erblickt in der künstlerischen Hervorbringung ein Zeichen göttlicher Erleuchtung. Die Ars inveniendi verliert zusehends an Kredit. Zwar bemüht sich Sulzer in der „Theorie der schönen Künste“ über den Begriff der Erfindung und die Wege, zu ihr zu gelangen, allerlei Verständiges zu sagen — ihm erscheint erstaunlicherweise noch jetzt,

im Jahre 1778, Matthesons Kapitel darüber als grundlegend —, aber alles ist schon viel vorsichtiger gegeben als früher und zeigt ein größeres Verständnis für den psychologischen Sachverhalt. Es wird erkannt, daß Erfindung sich niemals erzwingen läßt, sondern selbst beim Genie von der Eingebung glücklicher Stunden abhängt.

Und gerade hier, an der Schwelle zweier Zeitalter, gibt sich zu erkennen, warum der Erfindungslehre beim Abklingen des Barock und im Übergang zur Romantik die letzte Stunde schlagen mußte. Sie setzte, wie wir sahen, voraus, daß dem Empfindungsleben nur auf dem Wege über den Verstand beizukommen sei. Die Loci topici mit ihren dialektischen Fragestellungen sind sämtlich auf Verstandesoperationen gegründet. An und für sich konnten sie also auch immer nur wieder zu Verstandesmäßigem, d. h. zu Vorstellungen hinleiten, nicht aber direkt zu Gefühlen oder Affekten. Wenn dennoch der Fragesteller seinen Erpressungsversuch an der Phantasie schließlich durch das Finden eines gefühlswarmen Themas gekrönt sah, so beruhte das auf der Generaleigenschaft barocker Musikeinstellung, einen Affekt musikalisch immer nur unter einer gewissen vorgestellten Bildlichkeit oder Gleichnishaftigkeit zu fassen. Nur am Bildhaften — Tonsymbolischen im engsten Sinne — entzündete sich das musikalische Fühlen, und umgekehrt: nur solches Fühlen, nur derjenige Affekt kommt zum Ausdruck, der sich in der Vorstellung mit irgendeinem tonsymbolisch wiederzugebenden Bilde verbinden läßt. Alles hiervon abgelöste, gleichsam „reine" Gefühl, wozu auch die sog. Stimmung gehört, entzog sich barocker Formung[1]). Wo es auftritt, ist es Begleiterscheinung oder wird heute von uns gemäß der uns geläufigen romantischen Einfühlungstendenz als solches interpretiert. Ein gefühlsmäßiges „Schwelgen" in Tönen war dem Zeitalter fremd.

Nunmehr, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, änderte sich das Verhältnis des Menschen zu seinem Innenleben. Die Klarheit und Bewußtheit, mit der die Zeit Bachs noch auf Grund ihrer scharf und eindeutig geprägten Tonsymbolik alle Affekte erfaßte, und die Sicherheit, mit der sie sich infolgedessen auf dem Boden alles Seelischen bewegte, schwindet. Eine Unruhe des Herzens greift Platz, die Affekte bestürmen sich gegenseitig. Ein bei der Komposition des Sanctus der Hmoll-Messe am Schreibtisch stampfender und schreiender Bach ist undenkbar, ein so sich gebärdender Beethoven dagegen bezeugt. Bei den Großen wird das Komponieren eine Qual, wenn auch eine süße, nicht weil, wie oft in der älteren Zeit, die Gedanken spärlich kamen, sondern weil sie sich in zu großer Fülle einstellten. Schumann berichtet, sich zeitweilig am Klavier vor andrängenden Ideen nicht haben lassen zu können, und Loewe erzählt (Selbstbiographie, S. 96): „Es klang und tönte gar lebhaft in meiner Seele, die Melodien strömten förmlich auf mich ein. Die Gedanken folgten einander so schnell, daß ich, wenn ich ein Gedicht, das mir beim ersten Überlesen gefallen hatte, nachdem ich die Motive desselben festgestellt, von neuem durchlas, ihrer viele gebieterisch zurückweisen mußte, um nicht immer wieder von neuem be-

[1]) Den indirekten Beweis liefert Mattheson (Vollk. Kapellmeister, S. 231) mit dem aller musikalischen und psychologischen Erfahrung hohnsprechenden Versuche, aus einer Courante den Affekt der „süßen Hoffnung" herauszudisputieren.

ginnen zu müssen.“ Auch Wagner bezeugt für sich das ununterbrochene Strömen des Gedankenflusses in gesegneten („gewitterschweren“) Stunden. An sich betrachtet, sind diese Aussagen keine Zeugnisse für die Stärke der künstlerischen Begabung, da ebendasselbe sich auch in minder genialen Köpfen ereignen konnte. Aber sie zeugen für den vorwiegend exaltierten Zustand der romantischen Seele während der Konzeption. Diese Seele findet keine Zeit mehr, Fragen an den Verstand zu stellen, und würde sich beim Eintritt unfruchtbarer Augenblicke mit keinem einzigen der Loci topici zu helfen gewußt haben. Die schönen, auf Deukalion anspielenden Worte des jungen Schumann (1834), im Rausche schöpferischer Beglückung gesprochen: „Ich habe Steine hingeworfen und Diamanten zurückerhalten“, sind Ausdruck des Bewußtseins, daß der „Einfall“ ein Himmelsgeschenk ist.

Am ergreifendsten in dieser Beziehung sprechen Beethovens Skizzenbücher. Sie bilden Dokumente einer höchst eigentümlichen Ars inveniendi. Unzählige Themen kommen, wirbeln blitzartig durcheinander und werden schriftlich eingefangen. Aber es ist im Anfang im wesentlichen immer nur Rohmaterial, geistige Materie, aus welcher schöpferisches Vermögen nach unerklärlichem inneren Drang durch Umbildung Diamantenes formt. Dieser Vorgang ist im Grunde auch einer Ars, d. h. etwas Künstlichem, gleichzusetzen, nur ist das Gebietende, das der Phantasie das Endergebnis Ablockende hier nicht wie früher der fragende Verstand, sondern eine hellseherische Kraft, die die Feder nicht eher ruhen läßt, bis das anfangs verworren Aufgetauchte die befriedigende innere Klarheit erlangt hat. Man könnte hieraus wohl eine eigentümliche Mittelstellung Beethovens zwischen Barock und Romantik ableiten. Das Findenwollen einer letzten, sprechenden Themaform auf Grund immer neuen Ansetzens, das — jetzt allerdings nicht mehr rationale, sondern vom ästhetischen Gefühl diktierte — Kombinieren verschiedenster seelischer Elementarbestandteile[1]) und schließlich das Gefühl der Befreiung, das eintritt, wenn durch endlichen Gewinn eines thematischen Grundstocks die Bahn für das nun frisch dahinströmende Gestalten gebrochen ist, — das stellt Beethoven noch in die Nähe des Barock. Das Romantische dagegen zeigt sich in der steten seelischen Hochspannung, in dem Überschwang, mit dem das einmal Gefundene verwertet und zum Aufbau der großen Form verwendet wird. Es zeigt sich aber auch in dem, was die anbrechende Romantik als Leitgedanke bei Kompositionen größeren Wurfs unter den Begriff „poetische Idee“ gestellt hat!

Mit diesem zutreffenden, wenn auch vielleicht nicht überall anwendbaren Ausdruck ist im Grunde nichts anderes gemeint, als ein ganz im Sinne der Alten benutzbarer neuer Locus topicus, den man, wenn man dadurch nicht doch wieder zum krassen Rationalisten würde, am ehesten unter Matthesons locum descriptionis bringen könnte. Der Sammelbegriff des „Heroischen“ bedeutete den Anstoß, der Beethovens Phantasie zur Erfindung der dritten Symphonie im ganzen wie im einzelnen anregte. Er ist für ihn im selben Maße erfindungbestimmend geworden, wie für eine Arie von Heinichen gegebenenfalls die Vor-

[1]) Vgl. meinen Beitrag „Zur Psychologie des Beethovenschen Schaffens“ in der Neuen Musikzeitung, 1921, Heft 6.

stellung leidbringenden Glücks. Hier, beim Barockmeister, ist der bloße Affekt End- und Zielpunkt des Bemühens, dort bei Beethoven überwölbt dieses Ziel noch die darüber hinausgreifende Idee heroischen Menschentums. Die ganze Entwickelung des künstlerischen Menschen im 18. Jahrhundert und die Umwälzung, die sich in der Auffassung künstlerischen Schaffens überhaupt vollzog, drängten auf diese Wendung hin. Die Musiker stehen nicht mehr abseits unter der Gruppe „Musikanten", sondern sind zu Dichtern geworden und nehmen allenthalben an der Bildung ihrer Zeit teil. Der Phantasie haben sich neue weite Grenzen aufgetan, die Seele ist empfänglicher und reizsamer geworden. Sie schöpft ihre Anregungen aus Welt und Menschheit, aus Natur und Kunst, und will, daß man das unmittelbar Poetische ihrer Absichten verstehe. Es war gar nicht anders möglich: es mußte ein geistiger Ersatz gefunden werden für das, was die verschwindende Technik des barocken Kontrapunkts mitsamt der Fuge ehemals der Erfindung an Anregungen zugeführt hatte; die tonkünstlerische Phantasie mußte nach neuen Ausgangspunkten suchen, nachdem die mechanistische Auffassung des Affektbegriffs, die ein so überaus bequemes Arbeiten mit Tonsymbolen gestattet hatte, einmal überwunden war. Eine Ars inveniendi besteht auch jetzt noch, aber nicht mehr in Gestalt einer für jedermann gültigen Anweisung. Sie ist ein Kunstgriff des Einzelnen, des Individiums geworden und ein Geheimnis seiner Seele. Die „Kunst, sich inspirieren zu lassen", — Schumann übte sie, indem er Jean Paul las, Mendelssohn, indem er Schottland und Italien besuchte, Berlioz, indem er Shakespeare studierte, Liszt, indem er sich der französischen Romantik hingab, usw. Nicht also der Verstand, der allen gemeinsam ist, sondern das urpersönliche seelische Erlebnis öffnet die Quellen der Erfindung, die nunmehr unter kein System mehr zu bringen sind.

Dabei war, um ein Letztes zu bemerken, in den Jahrzehnten der sich vollendenden Neueinstellung eine nicht ungefährliche Krise zu überwinden. Sie betraf das Verhältnis zum Prinzip des Gestaltens. Durch den Glanz des neuaufsprühenden Phantasielebens, das musikalischerseits Knospe an Knospe reihte, wurde das eigentliche Gestalten zu Zeiten bemerklich in den Hintergrund gedrängt. Der blendende Einfall als solcher, überdies noch poetisch eingekleidet, war sich selbst genug und lockte statt zu barock gezügelter Elaboratio zu bloß schwärmerischer Repetitio. Das Formale wurde Nebensache oder konventionell. Daß es hierbei nicht blieb, und daß wir auch heute dem Gestalten wieder jene alte Bedeutung beimessen, nach der es das „Künstlerische schlechthin" umfaßt, mag wohl der großen Renaissancebewegung des verflossenen Jahrhunderts mit zuzuschreiben sein und der Stoßkraft, die bis zur Stunde der Genius des Barock, Joh. Seb. Bach, ausübt.

Grundfragen des musikalischen Hörens[1])

von

Heinrich Besseler

Als Hugo Riemann seine Doktordissertation von 1873 „Über das musikalische Hören" schrieb, stand er inmitten der glücklichen Selbstverständlichkeit einer geschlossenen musikalischen Tradition. Ein so allgemeines Thema konnte damals ohne weiteres auf Grundfragen der klassisch-romantischen Harmonik führen. Heute vermögen wir Dinge wie den Dur-Moll-Gegensatz oder Konsonanz- und Dissonanzverhältnisse nicht mehr als eigentlich prinzipiell anzusehen, und noch weniger erscheinen uns Physiologie und mathematische Akustik als geeignete Grundlagen, um musikalische Phänomene verständlich zu machen. Riemanns Thema wieder aufgreifen führt heute notwendig dazu, sowohl sachlich wie methodisch andere Wege einzuschlagen. Zu tief hat sich die musikalische Lage inzwischen gewandelt. Eine irgendwie geschlossene Tradition ist nicht mehr vorhanden. Im musikalischen Schaffen wie in der theoretischen Besinnung sind frühere Selbstverständlichkeiten in einem Ausmaß fraglich geworden, wie es die Geschichte der Musik kaum je verzeichnet. Das naive Höhepunktsgefühl einer traditionell geschlossenen Zeit ist dahin, die Wiener Klassik ihrer absoluten Geltung entkleidet, R. Wagner im Begriff, aus unmittelbarer Wirksamkeit in geschichtliche Distanz zu rücken. In größtem Umfang dringt dafür — neben den neuen Rhythmen und Klängen der Nigger-Jazzband — alte Musik in den Kreis der Gegenwart ein. Händel und die Barockoper, vorbachische Orgelkunst, das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts in der Jugendbewegung, Musik des Mittelalters, der Gregorianische Choral: all dies ist aus dem Gesamthorizont des heutigen Musiklebens bereits nicht mehr wegzudenken. Man hat in den letzten Jahren wiederholt die „Abkehr von der Romantik" proklamiert. Insofern unterscheidet sich freilich das gegenwärtige Aufgreifen fremder Musikkulturen von der romantischen Palestrina- und Bachbewegung, als uns die naive Sicherheit fehlt, das Vergangene mit gutem Gewissen den heutigen Gewohnheiten anzugleichen. Was wir aufsuchen, ist gerade seine Sonderart, ist fremdes und doch verwandtes Dasein von höchster Geschlossenheit und Intensität, das sich in jenen Formen ausspricht. Nur ein Zeitalter, dessen traditionell verwurzeltes Musikempfinden sich bereits tiefgehend zersetzt hat, vermag die Historie derart lebendig zu ergreifen — und die Historie wiederum

[1]) Dem Aufsatz liegt der am 3. November 1925 in Freiburg i. Br. abgehaltene Habilitationsvortrag des Verfassers zugrunde.

muß notwendig die Zersetzung weiter steigern. Die Idee eines zeitlosen Musikalisch-Schönen dürfte inzwischen nicht nur für den Historiker ad absurdum geführt sein. Heute noch unwandelbare Gesetze der Tonkunst verkünden heißt nur, eine neue geistige Lage dadurch bekämpfen wollen, daß man sich ihr gegenüber blind stellt.

Die gegenwärtige Umbildung und Relativierung greift weit über das Musikalische im engeren Sinne, d. h. Form, Technik, Klang, Gehalt usw. hinaus. Bis in seine letzten Ausläufer zeigt sich hier das gesamte Musikleben von den Eigenarten einer traditionellen Lage durchherrscht, erweist sich in jedem Punkt als Ausdruck einer bestimmten musikalischen Grundhaltung. Wenn in diesem Zusammenhang das zentrale Problem des Hörens herausgegriffen wird, so darf es sich nicht darum handeln, gewisse künstlich isolierte Vorgänge psychologisch zu untersuchen. Die Frage ist vielmehr, in welchen Weisen uns Musik im allgemeinen zugänglich wird oder werden kann. Jede derartige Zugangsmöglichkeit muß sich naturgemäß auch in bestimmten gesellschaftlichen Formationen ausprägen, und gerade dort wird ein Wandel am unzweideutigsten hervortreten.

Ein Beispiel bietet das Konzert, seit Generationen die maßgebende Form des Musizierens, der die gegenwärtige Krisis hart mitgespielt hat. Daß der Betrieb äußerlich weitergeht, als wäre nichts geschehen, darf nicht darüber hinwegtäuschen: es ist ein leerlaufender Betrieb, dem die frühere Erlebnisschwere längst fehlt, problematisch für jeden, der nicht aus falscher Pietät Vergangenes konservieren möchte, von der musikalischen Jugendbewegung z. B. bewußt aufgegeben. Die wesentlichen Züge des Konzerts und der konzertmäßigen Haltung sind schon wiederholt hervorgehoben worden[1]). Auch andere Musizierformen kennen den Gegensatz von Ausführenden und Hörern. Dem Konzert eigentümlich ist jedoch das Publikum als unbegrenzte und ungegliederte Masse. Seiner ursprünglichen, Beethovenschen Idee gemäß Vertreter der Menschheit, ist es etwa für die Generationen von Brahms bis R. Strauß auf die bürgerliche Gebildetenschicht eingeengt, ohne daß dadurch seine innere Organisation fester geworden wäre. Im Gegenteil hat sich die schon von Anfang an sehr dünnblütige Gemeinschaftsidee immer mehr verflüchtigt, bis schließlich eine völlig atomisierte, zusammenhanglose Masse, bestenfalls ein Abonnentenverein übrig blieb. Dieses Publikum läßt die Musik in völliger Passivität an sich herankommen. Es erwartet von ihr, je nachdem angeregt, unterhalten oder erschüttert zu werden und zeigt den Grad des erreichten Zustandes durch Beifallklatschen an. Maßgebend ist dabei das Vollkommenheitsideal der Aufführung, sei es in sachlicher Wiedergabe oder in der sog. „persönlichen Auffassung" — jedenfalls eine Leistung, die der Zuhörer im allgemeinen nicht selbst zu geben vermag und zu deren Kontrolle die öffentliche Kritik eingesetzt ist. Diese Form des Konzerts hat in den letzten Jahrzehnten auch Bezirke beeinflußt, die ursprünglich von anderen Kräften getragen wurden. Sie hat in der Kammermusik die technischen Ansprüche der führenden Werke auf ein Spezialistenniveau emporgeschraubt, auf die Kirchenchöre übergegriffen, gesell-

[1]) Vgl. etwa H. Erpf, Entwicklungszüge in der zeitgenössischen Musik (1922) und den Artikel von H. Höckner im Sammelband „Deutsche Musikpflege" (hrsg. v. Fischer-Lade, 1925).

schaftliche Musizierformen wie den Männergesang verfälscht, die Tanz- und Gebrauchsmusik aus dem ästhetischen Bewußtsein so gut wie weggestrichen und das Volkslied zu einer Angelegenheit von Historikern und Ethnologen gemacht.

Ein erstes Symptom der Abkehr war Schönbergs „Verein für musikalische Privataufführungen" von 1910, allerdings kein Ansatz zu neuer Gemeinschaftsbildung, sondern zur bloßen Exklusivität. Die heutigen internationalen Musikfeste, bei denen der Komponist sich an eine Gruppe von „Interessenten", im wesentlichen Fachgenossen, Journalisten und Verlegern wendet, liegen auf derselben Linie. In größtem Umfang geht gleichzeitig die fortschreitende Technisierung dazu über, das Konzert zu sprengen. Ob und wieweit Grammophon und Rundfunk das Erbe übernehmen, ist nur noch eine Frage der technischen Leistungsfähigkeit. Es gilt sich endlich des eingewurzelten Vorurteils zu entledigen, als handle es sich hier nur um den Einbruch mechanischer Kräfte in das Reich des Geistes, als schlüge die Technik nicht eben diejenigen Bahnen ein, die unsere geistige Struktur ihr längst vorgezeichnet hat. Einem antiken Menschen wäre der Gedanke, das gesprochene oder gesungene Wort von seinem Träger abzulösen, unverständlich und absurd erschienen. Für die abendländische Musik ist er die letzte, logische Konsequenz, nachdem das Konzert die leiblich-räumliche Verbundenheit bereits auf ein Mindestmaß beschränkt hat. Mit dem Rundfunk ist das Publikum wirklich zur unbegrenzten, völlig atomisierten Masse erweitert. Das Grammophon hebt auch noch die gemeinsame zeitliche Bindung auf.

Während das Konzerthafte hier nach bestimmten Richtungen hin nur übersteigert wird, lassen sich anderwärts auch völlige Neuansätze leicht feststellen. Zum Teil als Folge der Vermögensumschichtung ist neben das bisher musikalisch allein führende gebildete Bürgertum eine neue Gesellschaftsschicht getreten: der großstädtisch-international bestimmte Typus des „geistigen Arbeiters". Er sieht seine musikalischen Bedürfnisse weit angemessener durch Jazzband und Schlagerlied befriedigt als durch das Konzert, gegen dessen bildungsheuchelnde Übernahme sich seine robuste Nüchternheit sträubt. Gleichzeitig hat die aus dem früheren Gesellschaftsgefüge abgesprengte Jugendbewegung das Konzert bewußt und radikal aufgegeben und sich im Anschluß an das alte deutsche Lied musikalisch neu organisiert. Auch die Form des Collegium musicum ist hier zu nennen, die an den Universitäten zuerst wieder neu begründet und dann vielerorts nachgeahmt wurde. Sie greift noch wesentlicher als der Jugendkreis vergangene Musik auf, und es könnte danach zweckmäßig erscheinen, nicht-konzerthafte Weisen des Hörens zunächst an historischen Typen zu untersuchen. Methodisch wäre dieser Weg jedoch verfehlt. Wir können Geschichte nur soweit deuten, als wir gegenwärtig noch in ihren Nachwirkungen oder in verwandten Situationen leben. Auch für unsere besondere Frage bietet die Gegenwart bei genauerem Zusehen alles, was wir suchen.

Grundsätzlich andere Zugangsweisen wird man zunächst bei einer Musik vermuten, der die oben aufgestellten wesentlich konzerthaften Eigenschaften fehlen. Die Vollkommenheit der Wiedergabe soll demnach als unwesentlich gelten, die Zuhörerschaft nicht als unbegrenzte Masse in passiver Hingabe das Vor-

geführte aufnehmen, sondern als echte Gemeinschaft gleichgestimmter Einzelner der Musik in tätiger Haltung und Erwartung entgegentreten. Eine derartige Kunst wird somit stets einem festen Bedarf entsprechen, sich ihr Publikum nicht suchen, sondern aus ihm herauswachsen. Sie ist Gebrauchsmusik. Vom Konzert abgedrängt, führte sie bis vor kurzem in den verschiedensten Kreisen ein wenig beachtetes Dasein, obwohl ihre kaum begonnene ästhetische Untersuchung in viel weitere und mannigfaltigere Zusammenhänge führt als die der konzerthaften Musik. Es liegt am nächsten, mit dem Tanz zu beginnen. Tanzmusik hat es stets gegeben. Ihr Wert und ihre Stellung im Verhältnis zum Gesamtschaffen wechselt jedoch erheblich. Zum ersten Male seit vielen Generationen tritt gegenwärtig eine Originalliteratur auf, deren Technik sich nicht im Nachbilden bereits vorhandener Kunstmusik erschöpft, sondern ihrerseits in Klang und Rhythmik ganz neue Anregungen ausstrahlen läßt. Es handelt sich nicht um Werturteile über den Jazz, sondern um eine Tatsache, die sine ira et studio festzustellen ist. Sie bietet zugleich die Gewähr, daß man hier die Eigenart einer typischen Gebrauchsmusik unverfälscht antreffen wird[1]).

An der Haltung eines Tänzers oder auch nur eines unmittelbar beteiligten Zuschauers fällt sogleich auf, daß die Musik für ihn keineswegs im Mittelpunkt steht. Er hört nur mit halbem Ohr hin. Sein eigentliches Tun besteht darin, den Körper nach dem vernommenen Rhythmus ausschwingen zu lassen und die meist bekannte Melodie innerlich mitzuverfolgen. Er hört nicht zu, sondern verhält sich aktiv-ausströmend, ohne die Musik ausdrücklich als objektiv vorhanden zu nehmen. Sie ist für ihn gar nicht gegenständlich da. Und ähnlich wie hier zwischen Musik und Hörern eine uns gewohnte Distanz zu fehlen scheint, so verschmelzen auch die sonst fest umrissenen Einzelpersonen zu einer Art von rhythmisch-vitalem Kollektivdasein, durch das die Musik als verbindendes Fluidum hindurchströmt. Es liegt auf der Hand, daß ein bloßer Beobachter nicht den angemessenen Zugang zu dieser Musik hat, insofern er eben nicht „mitmacht". Von Zuhören in konzerthaftem Sinne ist hier keine Rede. Man könnte das Leitenlassen der eigenen musikalisch-tänzerischen Aktivität allenfalls als Mithören bezeichnen.

Das Grundelement jeder Tanzmusik ist der Rhythmus. Er stellt das Gleis dar, dem die leibliche Bewegung aller Beteiligten gleichmäßig folgt — eine Resonanz, die der Musik zu elementarer Kraft verhilft, wie sie im Konzertsaal unerreichbar bleiben muß. Denn die Tanzmusik hat ihr wirkliches Dasein im Gesamtkreis der Teilnehmer, der zugleich auch ihre Grenze bedeutet: den Außenstehenden geht sie ihrem eigentlichen Sinne nach nichts an. Da sie solchermaßen überhaupt nicht gegenständlich da ist, erhalten auch Werturteile hier eine andere Bedeutung. Wie es nicht auf die Vollendung und Klangschönheit der Wiedergabe, sondern auf lebendig mitreißenden Schwung ankommt, so

---

[1]) Nicht mit Unrecht hat man behauptet, daß die Tanzmusik die einzige Gattung ist, nach der gegenwärtig noch ein echtes Bedürfnis besteht. Vgl. den beachtenswerten und symptomatischen Karlsruher Vortrag von E. Křenek (25 Jahre Neue Musik, Jahrb. 1926 der Universal-Edition), der mir erst nachträglich zu Gesicht kam und sich mehrfach mit den obigen Ausführungen berührt.

bestimmt sich der Wert einer Tanzmusik als solcher einzig und allein danach, wie weit sie die Ansprüche der zugehörigen Gesellschaft erfüllt. Davon unabhängige „ästhetische" Werte können hinzutreten, liegen dann aber auf einer ganz anderen Ebene. Als Tanzmusik steht der Joh. Straußsche Walzer durchaus nicht über dem gegenwärtigen Schlager; hier entfällt eben jede sinnvolle Vergleichsmöglichkeit. Gebrauchsmusik kennt keinen Ewigkeitsmaßstab, wird von vornherein nicht in der Absicht auf Dauer geschaffen. Am lebendigsten ist sie dort, wo sie aus dem Augenblick für den Augenblick entsteht. Improvisation oder Auflösung und Veränderung allzu ausgefahrener Gleise sind hier angemessene Verfahren, die auch im Jazz eine Erneuerung gefunden haben. Der Komponist tritt völlig zurück, Name und Person sind belanglos. Er betreibt seine Sache als Handwerk oder Geschäft, ohne auf Originalität Wert zu legen. Die Rolle des Musikers in der zugehörigen Gesellschaft ist bezeichnend: er gehört nicht dazu, sondern wird nur geduldet, was in den allerverschiedensten Formen geschehen kann. Jedenfalls drückt sich die Rolle und Wertschätzung der Musik hierin klar genug aus: der Tanz steht in einem System von Konventionen — nur vom Gesellschaftstanz ist die Rede —, er stellt selbst eine solche Konvention dar. Das heißt aber, es handelt sich wie bei allen festen Umgangsformen nicht um das Was, sondern um das Wie. Als Mittel zum gesellschaftlichen Austausch von Mensch zu Mensch geht somit die Musik hier im Dienst eines außermusikalischen Zusammenhangs auf.

Im Tanz liegt heute zweifellos die lebendigste Form einer Gebrauchsmusik vor, wobei jedoch von Abzweigungen wie Ballett, Solo- und Ausdruckstanz, rhythmischer Gymnastik usw. abzusehen ist. Da es sich hier um frei ausschwingende Vitalität handelt, schließen sich sinngemäß solche Gattungen an, bei denen die Lebensenergien mehr und mehr in Zweckzusammenhänge eingestellt werden. Märsche, Soldaten- und Wanderlieder bieten für unser Thema nichts grundsätzlich Neues. Dagegen verdient die Gruppe der Arbeitsgesänge schon aus dem Grunde nähere Beachtung, weil sie ethnographisch außerordentlich verbreitet, im heutigen industrialisierten Europa nur noch durch geringe Überreste vertreten ist. Bei der Arbeit gesungene oder gepfiffene Gassenhauer gelten selbstverständlich nicht als Arbeitslieder, zumal derartige Stücke heute, im Gegensatz zum früheren Gassenhauer, stets aus Tanz und Operette abgesunken sind. Ebensowenig gehören jüngere Volksliedtypen meist sentimentaler Art hierher, wie man sie auf dem Lande bei gemeinsamer Arbeit vielfach hört. Das echte Arbeitslied wächst aus dem Rhythmus der Arbeit heraus. Es kann nur dort auftreten, wo das zweckhafte Tätigsein noch als sinnvoll und befriedigend empfunden und damit einer Ausschmückung fähig wird. Arbeit und Erholung sind noch nicht gegensätzlich auseinandergefallen, sondern gleichmäßig um die Lebensmitte gelagert und vom gleichen Kräftestrom gespeist. Wie ungeheuer verbreitet und wahrhaft „primitiv", d. h. einem ursprünglichen und ungebrochenkraftvollen Dasein entwachsen diese Musizierform ist, lehrt schon ein Blick in K. Büchers bekanntes Werk über Arbeit und Rhythmus[1]). Hier hat man das

[1]) K. Bücher, Arbeit und Rhythmus (6. Aufl. 1921).

musikalische Gegenstück zur dekorativen Kunst, die in ihren frühesten Stadien ebenfalls bei der täglichen Arbeit, bei Werkzeug und Waffe ansetzt. Dieses Musizieren und Singen ist uns völlig abhanden gekommen. Die kapitalistischen Wirtschaftsformen haben ein anderes Verhältnis von Arbeit und Erholung heraufgeführt und damit eine lebensmäßige Kraftquelle verschüttet, die sich heute nur noch in einer Art schlechten Gewissens bemerkbar macht: man empfindet, daß es anders sein könnte und müßte. Derartige „Leerstellen" sind anscheinend eine typische Weise des Nachwirkens abgestorbener, primitiver Strukturen im heutigen Dasein. Wegen seiner bedeutenden Rolle gerade im primitiven Leben erfordert das Arbeitslied unsere besondere Aufmerksamkeit, da die hier vorliegende Zugangsweise zur Musik zweifellos als eine der ursprünglichsten zu gelten hat. Die uns gewohnten Gegensätzlichkeiten von Aufführenden und Hörern, von Einzelnem und Gemeinschaft treten hier noch gar nicht auf, sind nicht einmal keimhaft vorhanden. Wie das zweckhafte Tätigsein selbst, nicht erst das gegensätzliche Ausruhen den musikalischen Schmuck zu tragen vermag, so bestimmt sich auch die Besonderheit des jeweiligen Singens einzig und allein aus dem Augenblick und seiner konkreten Arbeit. Das Mithören tritt nicht einmal im Sinne des Leitenlassens der eigenen musikalischen Bewegtheit auf wie bei Tanz und Marsch, sondern höchstens zur gegenseitigen Anpassung bei gemeinsamer Tätigkeit. Die echte Zugangsweise zu diesen (gegenständlich betrachtet sehr eintönigen) Weisen ist das leiblich-tätige (Mit-)Vollziehen. Wer von außen her derartige Musik hört, wird darauf nur mit der Feststellung reagieren: „Das sind die Holzfäller" u. dgl. — sofern er überhaupt zur entsprechenden Umwelt gehört und nicht eine ganz fremde wissenschaftliche oder stimmungshaft-literarische Einstellung mitbringt. Das heißt aber: er faßt die Musik als bloßes Anzeichen auf, als Verweis auf einen ihm vertrauten Vorgang, der an sich mit Musik nichts zu tun hat. Hier erweist sich also das bloße Hören als ebenso unangemessen, wie dem Arbeitslied eine gegenständliche Eigenbedeutung fehlt.

Die bisher betrachtete Gebrauchsmusik war stets an eine leiblich-sichtbare Bewegtheit gebunden und daher in erster Linie von regelmäßiger Rhythmik bestimmt. Daß der taktmäßige Akzentrhythmus jedoch nicht das Grundprinzip jeder Musik bedeutet, ist der Musikwissenschaft heute eine spät errungene Selbstverständlichkeit geworden. Auch im Bereich der Gebrauchsmusik finden sich große Bezirke, die von leiblich-rhythmischen Grundlagen unabhängig sind. Wenn statt dessen die Musik mit der Sprache als dem Ausdruck bestimmter Arten innerer Bewegtheit verknüpft ist, so muß von vornherein das Mißverständnis abgewiesen werden, als handle es sich dabei um irgendwelche „Mitteilung" oder um „Ausdruck" im engeren Sinne. Alles Gebrauchshafte, wie wir das Wort hier fassen, bewegt sich in einer Schicht, zu der die vereinzelte, isolierte Persönlichkeit als solche nicht gehört. Nur soweit wir noch in irgendeinem unmittelbaren Austausch und Verbundensein mit der Welt leben, nicht unsere spezifisch eigenen Dinge bedenken und kundgeben, können wir an derartiger Musik teilnehmen. Gegenwärtig steht hier zunächst im Vordergrund das Gesellschaftslied. Der Name sagt bereits, daß der Einzelne wesentlich von einer

Gemeinschaft getragen wird, deren Zusammenhalt nicht auf der Musik, sondern auf bestimmten Zwecken, Konventionen, Neigungen oder Schicksalen beruht. Einen typischen Fall bietet z. B. das Kommerslied. Es ist nicht als Kunstwerk in den Komment eingebaut, sondern als *cantus*, der bestimmte Gemeinschaftsgefühle zusammenfassen und entladen hilft. Wer nicht mitsingt, schließt sich von der Gemeinschaft mehr oder weniger aus und gerät jedenfalls eher in den Verdacht geistigen Hochmuts, als daß man seine Zuhörerrolle als „ästhetisches Genießen" auffaßte. Denn bei jedem Gesellschaftslied ist die Qualität der Aufführung im Grunde belanglos. Wird sie besonders beachtet, so bedeutet das nur ein Anwenden fremder Maßstäbe. Die Musik hat wiederum keine ästhetische Gegenständlichkeit, sondern erhält ihren Sinn im Ausdruck einer Gefühlsbindung. Zugangsweise ist stets das Mitmachen, die Haltung völlig bestimmt vom Ethos der zugehörigen Gemeinschaft. Am klarsten erkannt und benutzt wurde diese Möglichkeit der Musik in der Jugendbewegung, deren Wortführer schon vor Jahren den Gemeinschaftswert des Musizierens und seine pädagogische Ausnutzung in den Vordergrund stellten.

Wie das mehrstimmige Lied in der Jugendbewegung zeigt, kann unter Umständen auch kunstvoller gearbeitete Musik in den Kreis des Gesellschaftlich-Gebrauchsmäßigen eingehen. Die Struktur des Männergesangvereins der letzten Generationen ist trotz ihres musikalischen Gemeinschaftsprinzips durch ihren gesellschaftlichen und vaterländischen Grundton den oben genannten außermusikalischen Gemeinschaftsbildungen so nahe verwandt, daß ein Übergreifen in das Konzerthafte einer Abkehr von den eigentlichen Zielen nahekommt. Des weiteren gehört auch die Unterhaltungsmusik des Kabaretts hierher, sofern sie von den Ansprüchen eines festumgrenzten gesellschaftlichen Typus getragen wird. Das Schlagerlied setzt eine eigentümliche, nicht mit konzerthaften Haltungen zu verwechselnde Zugangsweise voraus. Da von einem ästhetischen Wert technisch wie gehaltlich wohl kaum die Rede sein kann, vermag es sich nur zu halten durch witzig pointierten Vortrag und die mitschwingende Resonanz der Zuhörerschaft, die im engbegrenzten Motivkreis ihre Gemeinschaftsbedürfnisse — Erotik und intellektuellen Zynismus — befriedigt sieht und daher bei Höhepunkten und Refrains ohne weiteres mit einstimmen kann.

Die erwähnten Formen des geselligen Musizierens stehen der sogenannten Kunstmusik insofern näher, als sie dauernd eine mehr oder weniger lebhafte Produktion beanspruchen und in entsprechendem Maße dem Wandel des Geschmacks nachgeben. Arbeitslieder z. B. haben demgegenüber eine viel größere Beständigkeit. Wie viele Generationen sie jeweils alt sind, entzieht sich zwar in der Regel der ethnologischen Forschung. Man wird aber annehmen dürfen, daß sie sich nur sehr langsam umbilden. Je primitiver eine Ausdrucksform, um so mehr ist sie dem Historischen und seinem Wechsel entrückt. Besondere Beachtung scheinen daher die Bekenntnislieder wie Nationalhymnen, politische und religiöse Gemeinschaftskundgebungen zu verdienen, in denen das Formale so stark zurücktritt, daß eine sehr geringe Anzahl von Werken viele Generationen hindurch lebendig bleibt und ein Bedürfnis nach Erneuerung oder größerer Mannigfaltigkeit sich kaum je einstellt. Das Leben pulsiert hier

in einer anderen als der formalen Schicht. In den vergangenen Jahren geschah es öfter, daß ein Konzert oder eine Theateraufführung auf das Bekanntwerden einer politischen Nachricht hin durch gemeinsames Absingen der Nationalhymne unterbrochen wurde. Wer dergleichen einmal erlebt hat, weiß, daß es so gut wie unmöglich ist, nach einem derartigen Ausbruch sich wieder in die konzerthafte ästhetische Sammlung hineinzufinden. Der ganze Mensch ist plötzlich in Aufruhr geraten. Er ist in einer Tiefenschicht seines Daseins aufgewühlt, die jeder konzerthaften Musik unzugänglich bleibt. Alles Ästhetische erscheint von hier aus gesehen irgendwie als unverbindlich. Welche musikalischen Zu- und Abneigungen jemand hat, ist für ihn als Mensch unter Menschen ziemlich gleichgültig. Zu einer buchstäblich vitalen Angelegenheit kann es jedoch werden, ob er sich in einer politischen Versammlung für das Deutschlandlied oder die Arbeitermarseillaise entscheidet . . . Ein Bekenntnislied ist stets in erster Linie Ausdruck der Gesinnung, die Musik bloßes Mittel dazu, ihre Qualität eine Frage zweiten Ranges.

Was hier besonders deutlich hervortritt: der persönliche Einsatz des vollen Menschen, noch verstärkt durch die Bereitwilligkeit des Bekennenden, alle Folgen auf sich zu nehmen, gehört in wechselndem Ausmaß zu den Kennzeichen jeder Gebrauchsmusik. Es bedarf keiner näheren Ausführung, daß unter diesen Begriff auch alle religiöse Musik fällt, die nicht nur dem Glaubensbekenntnis der Gemeinde, sondern der gottesdienstlichen Betrachtung und Anbetung dient, d. h. alle liturgische Musik, wie sie heute noch im Gregorianischen und Teilen des protestantischen Chorals fortbesteht. Auch hier ist das Musikalische nur Schmuck und Steigerung einer außermusikalischen Grundhaltung, des Betens, und die angemessene Zugangsweise zur Musik das Mitvollziehen dieser Grundhaltung, das Mitbeten. Nicht die Musik als solche ist gemeint, sondern durch sie hindurch der Gegenstand des Glaubens. Der heilige Augustinus (Confess. 10, 33) verbindet diese Scheidung des *cantus* und der *res quae canitur* mit einem Hinweis auf die Versuchung des religiösen Menschen, beim Mitvollziehen den Einsatz seiner Person zu vergessen und einem unverbindlichen Zuhören zu verfallen. Damit ist das Grundproblem jeder Kirchenmusik und ihre heutige Problematik umschrieben. Sie kann nur aus einer religiösen Ursprünglichkeit herauswachsen, ist also letztlich keine musikalische, sondern eine religiöse Frage. Alle Bemühungen, zum traditionellen Choralgut noch eine vorhandene Kunstmusik in die Kirche einzuführen, bewegen sich auf dem Boden ästhetischer Unverbindlichkeit und haben mit dem Augustinischen Kirchenmusikproblem nichts gemein[1]).

---

[1]) Wie ich erst nachträglich sehe, spricht sich L. Christ (Zwischen den Zeiten 3 [1925], S. 358—86) in ganz ähnlichem Sinne über das evangelische Kirchenlied aus. (S. 368:) („Das Lutherische Kirchenlied) ist Bekenntnis, Sündenbekenntnis und Glaubensbekenntnis, und nicht Ausdruck frommer Gefühle und Gedanken.“ S. 382 wird auf „die Gefahr des Genießens, des künstlerischen und, was noch viel schlimmer ist, des frommen Genießens“ hingewiesen. (S. 385:) „So wenig unsere Zeit imstande ist, ein Glaubensbekenntnis aufzustellen . . ., so wenig ist sie befähigt, Kirchenlieder zu schaffen. Es fehlt an der Grundvoraussetzung, an der Kirche.“

Wie nicht ausführlich betont zu werden braucht, ist der Gebrauchscharakter der Musik keineswegs notwendig mit Primitivität im entwicklungsgeschichtlichen Sinne verbunden. Schon gelegentlich der Arbeitslieder wurde darauf hingewiesen, daß eine so typisch primitive Gattung für uns nur noch in vereinzelten Überresten und in gewissen Leerstellen unseres musikalischen Bewußtseins vorhanden ist. Gerade die Zugangsweisen zu solcher Musik erheben jedoch den Anspruch auf besondere Ursprünglichkeit und werden sich aus diesem Grunde sowohl bei der Analyse späterer Erscheinungen wie zur Wesenserfassung des Musikalischen als bedeutsam herausstellen. Lassen sich demgemäß auch für die wortverhaftete Musik im heutigen musikalischen Dasein Überreste primitiver Strukturen aufzeigen? Und welche Zugangsweisen liegen dabei vor? Zunächst muß die hier vorschwebende Bedeutung des Wortes „primitiv" kurz geklärt werden. C. Stumpf weist einmal darauf hin, daß Arbeitsgesänge bei „ganz primitiven" Völkern fast gar keine Rolle spielen[1]). Diese Primitivität im ethnologischen Sinne soll für unsern Zusammenhang außer Betracht bleiben. Wir gehen von der Gegenwart aus, wie sie uns *hic et nunc* umgibt, und suchen hier solche Erscheinungen auf, die sich von selbst „primitiver" darstellen, als es im allgemeinen der gegenwärtigen Situation entspricht, d. h., deren geistige Haltung in eine geschlossenere, weniger differenzierte, rational weniger durchdringbare, ursprünglichere Daseinsstufe verweist. Das Sachgebiet der vergleichenden Musikwissenschaft läßt sich unter diesem Gesichtspunkt in verschiedene Reihen ordnen, deren Anfangserscheinungen wir noch unmittelbar verstehen und nachvollziehen können. Hierzu gehören vor allem die in unserem gegenwärtigen Sinne „primitiven" Gattungen wie Arbeitsgesänge usw. Von hier aus nimmt jedoch die Verstehbarkeit immer mehr ab, und zwar bis zu einem Grade, daß man schließlich gewisse Dinge als Seitenlinien der Entwicklung und Rückbildungen deuten möchte, die mit der gegenwärtigen Lage überhaupt keinen Sinnzusammenhang mehr haben und die wir deshalb auch nicht mehr nachvollziehen können.

Ein Gebiet, auf dem sich heute primitive Strukturen noch gut beobachten lassen, ist das Leben des Kindes. Die Pädagogik hat längst aufgehört, im Kinde nur die unfertige Vorform des Erwachsenen zu sehen. Sie erkennt in ihm Daseinsstufen, die von ganz anderen Grundkräften durchherrscht sind, als sie uns sonst entgegentreten. Für unsern Zusammenhang ist wichtig, daß dem Kinde mit der Abgeschlossenheit des Selbst auch die Abgeschlossenheit, rationale Durchdringung und Beherrschung der Welt fehlt. Überall kann sich das Unerwartete ereignen, steht die schöpferische Phantasie bereit, ihre Gebilde in die Wirklichkeit eingehen zu lassen. Die Grenzen von realer und Phantasiewelt verschwimmen. Das Märchen ist keine Dichtung, sondern Realität. Wo aus derartigem Dasein dichterische Gestaltung erwächst, die nicht mit dem Bewußtsein des Scheinhaften, sondern als unmittelbare Wirklichkeit von gleichem Range wie die reale Wirklichkeit geschaffen und aufgenommen wird, sprechen wir vom Mythischen. Daß dem dichterischen Wort stets etwas

---

[1]) C. Stumpf, Die Anfänge der Musik (1911) S. 22.

von diesem Mythischen anhaftet und ein anderer Seinsgrad zukommt als der gewöhnlichen Sprache der entzauberten und technisierten Realität, gehört gegenwärtig mit zur Lehre des Kreises um Stefan George. Man trägt dort Gedichte in einer Sprechweise vor, die stark nach dem Musikalischen hin gesteigert ist, ohne sich jedoch zu einer vom Wort abziehbaren Melodik zu verdichten. Am ursprünglichsten können wir das Mythische im Märchen erleben, wenn sich dort die Prosaerzählung zu gleichartigen Satzfolgen steigert, die inhaltlich meist nur eine Aneinanderreihung ähnlicher Ereignisse geben, aber durch rhythmische und sprachmelodische Wiederholungen wie eine Reihe epischer Zeilen wirken. Gute Erzähler wenden an solchen Stellen einen halb leiernden, halb musikalisch-rezitierenden Vortrag an, der wohl jedem, der ihn als Kind hörte, unvergeßlich bleibt. Von hier aus gewinnt man unmittelbaren Zugang zur Zeilenmelodie der frühmittelalterlichen Epik, wie sie heute noch ähnlich im finnischen Epos Kalewala vorliegt[1]). Die Zugangsweise ergibt sich aus dem Verhalten des Kindes zum Märchen: es hört nicht zu, sondern geht unmittelbar in seine Welt ein und lebt darin wie in der realen. Die Gleichheit der wiederkehrenden Zeilen(melodien) ermöglicht dabei das intensivste Mitvollziehen.

Wie hier das Musikalische sich kaum zu greifbarer Melodie ausformt, sondern rhythmisch und sprachmelodisch aufdämmernd den tragenden Grund für das mythische Wort bildet, so beobachtet man eine ähnlich innige Einheit von Wort und Musik in einem weiteren primitiven Bezirk, der ebenfalls im kindlichen Dasein greifbar wird. Schlummerlieder, Heilsegen, Zaubergesänge vertreten für uns in letzten Überresten das Magische, das sich nach dem Zeugnis der Ethnologie als eine der wichtigsten Wurzeln primitiver Musikübung erweist. Auch hier steht der Sprecher wie der resonanzgebende Kreis in unmittelbar welthaftem Zusammenhang mit den Mächten. Wiederum ist auch die Musik nur die Weise, in der die magische Beschwörung, zwischen Sprechton und sprachmelodischer Bewegung wechselnd, wirksam wird. Nachklänge dieser Erscheinungen liegen sicherlich auch im sog. Accentus des Gregorianischen Chorals vor. Wenn das Magische hier zur liturgischen Handlung umgedeutet wird, so bedeutet das für die musikalische Zugangsweise keinen grundsätzlichen Bruch.

Die bisher besprochenen Umkreise mögen hinreichen, um die Vielfältigkeit und Eigenart der Gebrauchsmusik zu veranschaulichen. Eine vollständige Systematik liegt nicht in unserer Absicht, zumal hier nur das betrachtet werden soll, was uns gegenwärtig noch unmittelbar zugänglich ist. Es fragt sich nun, wie man das Wesentliche dieses Musizierens und der entsprechenden Zugangsweisen zusammenfassen und gegen sog. Kunstmusik und konzerthafte Gewohnheiten abgrenzen soll, welches Verhältnis beide Kreise zueinander einnehmen, und ob die Geschichte dieses Verhältnis als notwendig und unveränderlich bestätigt. Wir gehen dabei wieder von der Frage aus, die auch bei den Einzel-

[1]) Kürzlich hat J. Müller-Blattau (Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. 3 [1925], Heft 4) in ähnlicher Methodik aus dem Magischen und Mythischen im Kinderlied auf die Struktur der altgermanischen Musik Rückschlüsse gezogen.

beispielen unausgesprochen zugrunde lag: Wie steht das Musizieren im Zusammenhang des jeweiligen Daseins und seiner Alltäglichkeit?[1]) Man muß sich hier ganz konkret an unser eigenes Dasein in seiner breitesten, gewohntesten, alltäglichsten Art halten: täglich zu erledigende Arbeit, Druck bestimmter Verpflichtungen, erwünschte oder unwillkommene Neuigkeiten, Mißverständnisse im Verkehr mit andern, Zerstreuung oder ruhige Sammlung nach dem Betrieb des Tages, Unruhe, Geldsorgen, Erholung, Sport, gemeinsame Freuden usw. usw. Wie finden wir aus dieser Alltäglichkeit heraus den Zugang zur Musik? Es war bis vor kurzem und ist großenteils noch heute eine Vorstellung von geradezu kanonischer Allgemeingeltung, daß der höchste Sinn der Kunst darin beruhe, uns vom Alltag zu erlösen, für kurze Zeit in eine reinere, bessere Welt hinüberzunehmen und das Reich des Geistes und der Freiheit schauen zu lassen. Zweifellos will der wesentliche Teil unserer Konzertmusik, soweit er Anspruch erhebt, hohe Kunst zu sein, dieser Vorstellung entsprechen und wird mit solchen Erwartungen auch aufgesucht — wenigstens der Idee nach. Daß de facto Bildungsheuchelei und gesellschaftliche Konvention eine große Rolle spielen, beweist das unvermeidliche Eindringen „gebrauchshafter" Haltungen auch in diesen Bezirk und wird deshalb von der ästhetischen Kritik mit Recht verworfen. Da die Gebrauchsmusik meist aus derselben Haltung heraus nicht nur beurteilt, sondern auch geschaffen und aufgesucht wird, erscheint sie notwendig als prinzipiell minderwertig, als stückhafte und unvollkommene Verwirklichung dessen, was sich erst in der hohen Kunst voll entfaltet. Mit diesem Vorurteil muß grundsätzlich gebrochen und zunächst einmal begrifflich der Eigenwert des Gebrauchshaften herausgestellt werden, der aller Konzertmusik unzugänglich bleibt.

Die Alltäglichkeit, aus der die hohe Kunst herausführen will, ist für die Gebrauchsmusik das Lebenselement. Wenn für das heutige Bewußtsein fast nur Gesellschaftstanz, Kabarettlied und höchstens noch politische Leidenschaft hier im Vordergrund stehen, so bedeutet das keinen Einwand gegen die Musik, sondern gegen die zerreißende Unnatur des großstädtisch-kapitalistischen Daseins. Es bleibt für uns immerhin im Bereich des Verstehbaren, daß das Religiöse einmal die Lebensmitte gebildet hat, daß so etwas wie ein Arbeitslied existieren müßte, daß eine Gesellschaftskunst ohne höhere Ansprüche nicht auf die Zweideutigkeit des Kabarettliedes oder auf Männerchor-Atmosphäre beschränkt zu sein braucht. Wesentlich ist dabei stets, daß die Musik nicht als etwas Fremdes in den Zusammenhang des Alltags hineintritt, sondern von seinem Rhythmus getragen wird, der im Wechsel von Spannung und Lösung, Arbeit und Erholung fortschwingt, und daß der Einzelne unter persönlichem Einsatz, d. h. in seinem vollen, alltagsverhafteten Dasein das Musizieren aufgreift. So bildet die Gebrauchsmusik für ihn ein Gleichgeordnetes neben seiner sonstigen Tätigkeit, etwas, womit er umgeht, so wie man mit Dingen des täglichen Gebrauchs umgeht, ohne zuvor eine Distanz überwinden, nämlich in eine besondere

[1]) Entscheidende Anregung zu dieser Betrachtungsweise verdanke ich meinem philosophischen Lehrer M. Heidegger (Marburg).

ästhetische Einstellung übergehen zu müssen. Mit Rücksicht hierauf sei der Grundcharakter der Gebrauchsmusik als umgangsmäßig bezeichnet. Alle andere Kunst, deren Zugangsweise und Grundhaltung im Einzelnen ähnlich mannigfaltig ist wie die der umgangsmäßigen Musik, tritt dem Dasein in irgendeiner Weise als in sich selbst gegründet, als eigenständig gegenüber.

Aus der Art unserer Abgrenzung ist leicht zu ersehen, in welchem Sinne die umgangsmäßigen Hörformen einen Vorrang vor den eigenständigen beanspruchen, und weshalb zunächst bei ihnen angesetzt werden muß, wenn man das Wesen unseres Musizierens begrifflich fassen will. Es handelt sich hierbei nicht um einen historischen Ablauf, ein tatsächliches Früher und Später, sondern um Rangverhältnisse, die allein aus der gegenwärtigen Lage heraus einsichtig zu machen sind. Die Frage nach den tatsächlichen Anfängen der Musik ist eine theoretische, von rein wissenschaftlicher Neugier aufgeworfene Angelegenheit, die stets nur zu mehr oder weniger begründeten Hypothesen führen kann. Ganz anders steht es um die Frage nach dem sinnmäßigen Ursprung unseres Musizierens. Sie ist aus der Problematik der Gegenwart geboren, aus unserm Zweifel an der Alleingültigkeit der unmittelbaren Tradition, unserer Ratlosigkeit, was nun werden soll, und Unsicherheit, was wir überhaupt erwarten. Sie lenkt unsern Blick auf den Zustand der Musik vor jener Entzweiung von Kunst und Dasein und somit auf ein ursprünglicheres Leben, dessen gesammelte Kraft die Musik inmitten des Alltags zu tragen vermag. Die Zugangsweise zu jeder Art umgangsmäßiger Musik war dadurch ausgezeichnet, daß das Hören bei ihr entweder gar keine oder nur eine untergeordnete, mitgehende Rolle spielte. Es war nur von Mitsingen, Mitbeten, allgemein von Mitmachen oder Mitvollziehen die Rede. Hierbei erwies sich auch die im „Mit-“ ausgedrückte Gemeinschaftsbindung nicht als unumgänglich notwendig, doch konnte der Übergang aus der vereinzelten zur gemeinsamen Ausführung stets ohne Umschaltung sofort erfolgen. Somit liegt der Schwerpunkt durchaus auf dem aktiven Vollziehen der Musik: sie wird zunächst vom ganzen leiblich-seelischen Menschen getragen. Das bloß innere Mitmachen bedeutet schon ein Verblassen, ein Zurücktreten von Energien, die ursprünglich nach sicht- und hörbarer Entladung drängen. Das musikalische Vollziehen ist ferner wesentlich geknüpft an ein umgangsmäßiges Verhalten des Daseins, an Gebet, Bekenntnis, Arbeit, Erholung in Tanz und Gemeinschaft, Eingehen in einen mythischen oder magischen Weltzusammenhang: es tritt stets als Schmuck oder Steigerung, als spezifisch „musikalische“ Ausformung dieses Verhaltens auf.

Hier bietet sich sogleich Gelegenheit, das Musikalische gegen zwei fremde Bezirke abzugrenzen, mit denen es öfter zusammengebracht wird, gegen bildliche Darstellung und Sprache. Musik kennt ursprünglich keine gegenständliche Beziehung. Auf der umgangsmäßigen Stufe ist sie weder Gegenstand, noch will sie Gegenständliches darstellen, d. h. Erscheinungen unserer Umwelt nachbilden. In einer ganz anderen Ebene liegt natürlich das Ausdruck-Sein der Musik, das uns noch beschäftigen wird. Darstellung im Sinne der Malerei ist ihr wesensfremd, weil als Zugangsweise zunächst nur ein Mitvollziehen, nicht auch ein gegenständliches Erfassen in Betracht kommt. Wo derartiges auf

späteren Stufen hinzutritt, steht ihm als Gegenstand außer dem Formalen nur das Klangliche entgegen. Der musikalische Klang hat jedoch keinerlei eindeutig abbildende Gegenstandsbeziehung, da er (als stilisierter Klang) in unserer außermusikalischen Umwelt nicht vorkommt. Donner- und Windmaschinen sind keine Musikinstrumente. Reine Programmusik, die nur auf Grund mehr oder weniger vager Assoziationen möglich ist, entfernt sich in demselben Maße vom ursprünglich Musikalischen, wie ihr ein unabhängiges formalmusikalisches Geschehen abgeht. Ähnlich scharf ist die Wesensgrenze zur Sprache. Obwohl von Anfang an die engsten und mannigfachsten Beziehungen zwischen Wort und Ton vorliegen, so ist doch die Bezeichnung der Musik als einer Sprache, im strengen Sinn verstanden, absolut falsch und noch unhaltbarer als die Ableitung des Singens aus dem Sprechen. Jedes Wort, sofern es eben Wort ist, verweist über sich hinaus auf das, was es „meint". Jedes Gespräch wendet sich an einen Partner und erwartet Antwort. Jede Dichtung formuliert auch einen eindeutig angebbaren Gehalt. Mit all dem hat Musik nichts zu tun. Sie als Sprache bezeichnen ist entweder eine bloße Umschreibung — man will sagen: Ausdruck — oder es ist sinnlos. Die Absicht, etwas mitzuteilen und verstanden zu werden, fehlt der Musik gerade auf der umgangsmäßigen Stufe durchaus. Es geht aus diesem Grunde auch nicht an, die Anfänge des Musizierens mit akustischer Zeichengebung in Zusammenhang zu bringen. Mögen hierbei immerhin feste Tonstufen zuerst ausgeprägt worden sein[1]): mit dem, was wir beim Musizieren als wesentlich empfinden, haben akustische Signale als solche ebensowenig zu schaffen wie Morsezeichen. Vom Klanglichen her können wir nicht zum Wesen der Musik vordringen; am allerwenigsten, solange umgangsmäßiges Musizieren in Frage steht.

Versuchen wir, das Ausgeführte zusammenzufassen, so läßt sich etwa sagen: das Musikalische wird uns ursprünglich zugänglich als eine Weise menschlichen Daseins, und zwar eines umgangsmäßigen, tätig ausstrahlenden Daseins. In dieser Definition fehlt noch die nähere Bestimmung des spezifisch Musikalischen am Dasein, wie wir bisher auch vermieden haben, das Rhythmische, Melodische und Klangliche in die Untersuchung einzubeziehen. Das hiermit aufgeworfene Problem erfordert allerdings insofern eine sehr viel umfassendere und schwierigere Arbeit, als es sich von vornherein als historisches Problem gibt. Die innere Organisation unserer gegenwärtigen Musik ist keineswegs auf einfache Wesensformeln zu bringen. Jede Epoche verarbeitet in verschiedener Intensität die Tradition, aus der sie herauswächst, um sie im Hegelschen Doppelsinn „aufzuheben". So lassen sich in der Gegenwart, trägt man sie Schicht für Schicht begrifflich ab, alle entscheidenden Situationen und Neuansätze der abendländischen Musikgeschichte in irgendwelchen Weisen noch als nachwirkend aufspüren. Was wir mit den formelhaften und vieldeutigen Begriffen „Rhythmus", „Klang", „Melodie", ja auch insgesamt als „Musik" bezeichnen, ist von jedem Zeitalter in einem besonderen, einmaligen Sinne erlebt und ausgestaltet worden. Daher wird jede Betrachtung, die den Sinn und Ge-

[1]) Vgl. Stumpf a. a. O. S. 26.

halt solcher Phänomene erfassen will, notwendig auf die Fülle des Historischen stoßen und von dort aus neu vorzugehen haben.

Ein so weitverzweigtes Problem soll hier nicht angegriffen werden. Es sei nur kurz geprüft, welchen Zugang zur Historie die gewonnenen Begriffe eröffnen. Für die Gegenwart fällt der Umkreis eigenständigen Musizierens ungefähr mit dem zusammen, was man unter Kunstmusik versteht, während die „Volksmusik" nur ein Teilgebiet des Umgangsmäßigen ausmacht. Die Musikgeschichte zeigt jedoch die bemerkenswerte Tatsache, daß auch die führende Kunstmusik sehr häufig rein umgangsmäßig bestimmt ist, und daß im ganzen genommen das umgangsmäßige Musizieren viel weitere Gebiete und Zeiträume beherrscht als die nur vereinzelt auftretende eigenständig ausgeformte Musik. Für fast alle oben genannten Gattungen des Umgangsmäßigen und außerdem noch zu einigen weiteren lassen sich in der Geschichte Beispiele nachweisen, die als führende Form des jeweiligen Musizierens die schöpferischen Kräfte in ihrem Dienst vereinigen und dadurch auch die typisch umgangsmäßigen Züge viel schärfer ausprägen, als es bei den oft nur noch rudimentären heutigen Erscheinungen der Fall ist. So tritt, um nur einiges anzuführen, die mehrstimmige Tanzmusik als echte Gebrauchskunst im Tanzlied und der deutschen Suite zur Zeit Joh. H. Scheins glanzvoll hervor. Das deutsche Lied des 15. und 16. sowie die älteste französische Motette der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts vertreten äußerst typisch die Musik als gesellschaftliches Spiel, das zwar insofern ernst genommen wird, als man sich ihm ohne Vorbehalt, in vollem persönlichem Einsatz hingibt, das aber weder den anspruchsvollen Ernst ästhetischer Bedeutsamkeit noch weltanschauliche Gehalte betonen will. Vielleicht die großartigste Ausprägung einer geschlossenen, ständisch-konventionellen Gesellschaftskunst mit rein umgangsmäßigen Zügen gibt der Minnesang, trotzdem hier äußerlich Aufführende und Zuhörer streng geschieden sind[1]). Die liturgische Musik erlebt ihre große Zeit im Gregorianischen Choral, dann im Organum und später nochmals in der Kirchenkantate, das Bekenntnislied einer Gemeinschaft im protestantischen Choral des 16. Jahrhunderts. Da somit die Kunstmusik an sich zweifellos noch kein Heraustreten aus dem Umgang des Daseins voraussetzt, so erhebt sich die Frage, unter welchen Umständen denn ein derartiger Wechsel zum Eigenständigen sich vollzieht und welche neuen Erscheinungen dabei wesentlich auftreten.

Diese Frage läßt sich am besten an Hand des geschichtlichen Materials untersuchen, und zwar bieten sich zunächst solche Gattungen dar, die sich über die erste, stets umgangsmäßige Stufe hinaus in stetiger Entwicklung verfolgen lassen wie die deutsche Suite im 17. oder die Sonatenform im 18. Jahrhundert. Einen besonderen Vorzug weist für solche Fragen die Musik des Mittelalters auf. Die französische Mehrstimmigkeit des 12. bis 14. Jahrhunderts, vor allem die aus der Liturgie entwachsene Motette und die Ballade, zeigt eine fortlaufende logische Entwicklung, die sich nirgends mit fremden Traditionen auseinander-

[1]) Die Strukturverwandtschaft mit dem Kabarettlied betonte zuerst G. Müller in seinen Studien zum Formproblem des Minnesangs (Deutsche Vierteljahrsschr. für Literaturwiss. u. Geistesgesch. 1 [1923] S. 61).

zusetzen hat, sondern ohne jede Störung und Durchkreuzung in einzigartiger Klarheit unmittelbar die geistigen Lagen ausprägt, von denen sie getragen wird. Alle spätere Musik bildet sich auch dort, wo sie mit jungen Kräften neu einsetzt, aus einer festen Tradition mit durchorganisierter Technik, bestimmten Formen, Klangidealen, Gesellschaftsbildungen usw. heraus, gegen die sie erst ihr Eigenes durchzusetzen hat. Dazu kommen meist noch Anregungen aus benachbarten Musikkulturen, so daß es hier durchweg einer schärferen Hellhörigkeit bedarf, um durch epigonenhafte oder sonstwie übernommene Außenschichten hindurch die eigentlichen Antriebe aufzuspüren.

Da die Geschichte der Motette des 13. und 14. Jahrhunderts in anderem Zusammenhang ausführlich dargestellt ist, mögen hier einige Hinweise genügen[1]). Eine Reihe auffälliger Erscheinungen an der ältesten französischen Motette läßt sich nur aus ihrem Umgangscharakter verstehen. Zunächst fehlt ihr das Klangliche so gut wie ganz. Wer von außen zuhört, findet nirgends einen klanglichen Ruhepunkt. Ohne Kontraste läuft der Rhythmus gleichförmig durch. Eine formale Gliederung ist aus der ununterbrochenen Folge ziemlich kurzer, sich gegenseitig überschneidender Perioden kaum herauszuhören. Ganz anders nimmt sich das Werk jedoch aus, wenn man es umgangsmäßig auffaßt, d. h. von einer Stimme aus mitvollzieht. Hier stören sich die Periodenüberschneidungen nicht mehr, die Klangordnung gewinnt als Abstandsregelung der Stimmen einen neuen Sinn, die Gleichförmigkeit der Rhythmik ermöglicht es, die Bewegung ohne weiteres aufzugreifen und mitzumachen. In diesem undifferenzierten, durch keine Überraschung gestörten Verlauf liegt das Wesentliche der typisch umgangsmäßigen modalen Rhythmik. Sie ist z. B. mit dem gleichförmigen, ebenfalls auf einige Bewegungsgrundarten zurückführbaren Fluß J. S. Bachscher Rhythmik eng verwandt.

Betrachtet man die Motette eine Generation später, nach der Mitte des Jahrhunderts, so findet man alle gestaltenden Kräfte derart umgeschichtet, daß hier eine ganz andere, vom Umgangsmäßigen scharf getrennte Daseinsstufe angesetzt werden muß. Die modale Rhythmik ist gesprengt, unregelmäßige und rhythmisch willkürliche Gesamtabschnitte reihen sich aneinander, das solistische Gewicht der Oberstimme sowie die regelmäßigen Quint-Oktavklänge weisen eindeutig auf den außenstehenden Zuhörer, dem die drei Stimmen jetzt einheitlich zusammengefaßt gegenübertreten. Was liegt in diesem neuen Phänomen des Zuhörens beschlossen? Zunächst keinesfalls eine Hingabe an das Klangsinnliche. Volle Dreiklänge, d. h. klangfüllende Terzen und Sexten spielen noch für mehr als zwei Generationen nur eine sehr bescheidene Rolle. Man hört hier eine nach Stimmen differenzierte Bewegung, die sich deutlich in verschiedene, oft formal aufeinander bezogene Abschnitte gliedert. Das heißt aber: man erfaßt die Musik als etwas Gegenständliches. Zwischen ihr und dem Hörer ist die bisherige unmittelbare Verbindung gefallen und ein Abstand eingetreten, der es verbietet, sie ohne weiteres mit der eigenen inneren Aktivität zu überschwemmen. Man muß „stillhalten", um ihre unregelmäßige neue Gliederung

[1]) Vgl. meine „Studien zur Musik des Mittelalters" II: Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry (Archiv für Musikwissenschaft 8 [1926], in einem der nächsten Hefte).

zu erfassen. Sie tritt dem Hörer als etwas Eigenwilliges entgegen, das er nicht mehr sogleich mitvollziehen, sondern zunächst nur nachvollziehen kann. Bisher wurde das Werk unmittelbar von der Lebendigkeit des Musikers und seines resonanzgebenden Hörerkreises getragen. Aus dieser Einbettung in den Lebenszusammenhang erhebt es sich jetzt zu einem eigenständigen Dasein. Das Schriftbild wird immer wichtiger, da es ja allein bereits genügt, um das zu vermitteln, was jetzt den Schwerpunkt ausmacht: die formale Gestaltung. In dem Augenblick, wo sich in diesem Punkt die Erwartungen des Hörers und die Arbeit des Künstlers begegnen, hat sich das Eigenständig-Musikalische von dem bisherigen umgangsmäßigen Verhalten losgelöst und zu einem eigenen Daseinskreis geschlossen. Hier handelt es sich nunmehr um die ästhetischen Reize eines Spiels mit frei geschaffenen Formen, um technische Probleme, Verfeinerung des Klanglichen usw. Dies alles liegt nicht mehr im Zusammenhang der Alltäglichkeit. Von hier aus beginnt sich die künstlerische Sphäre als eine eigene Welt mit eigener Gesetzlichkeit über dem alltäglichen Dasein aufzuschichten. Das eigenständige Hören, das sich auf die erwähnte ästhetische Gegenständlichkeit der Musik richtet, steht nicht mehr in einem Zweckzusammenhang wie das alltägliche Zuhören, ist auch nicht mehr von konkreten Bedürfnissen getragen wie das umgangsmäßige Vollziehen. Ihm liegt nur die allgemeine Erwartung eines „ästhetischen Genießens" zugrunde. Es leuchtet ohne weiteres ein, daß auf dieser eigenständigen Stufe die Musik sich nicht mehr an jeden wendet und von jedermann aufgesucht wird. Die tragende Gesellschaft verengert sich in charakteristischer Weise. Sie umfaßt jetzt nur, wie Johannes de Grocheo es prägnant und schlagend ausdrückt, die *literati, ... qui subtilitates artium sunt querentes,* die „Kenner, die sich auf Qualität und Technik verstehen", oder, wie man im 18. Jahrhundert sagte, „Kenner und Liebhaber". Zu beachten ist dabei, daß das Auswahlprinzip der Gemeinschaft hier, im Gegensatz zur umgangsmäßigen Stufe, rein musikalisch ist, und daß die Kennerschaft eine Niveaugleichheit zwischen Künstler und Hörer begründet. Der Künstler steht hier noch durchaus auf dem Boden des Zunftmäßigen oder, moderner ausgedrückt, innerhalb einer geschlossenen Gemeinde, die seine Arbeit verstehen und beurteilen kann.

Wenn die verschiedenen Stufen des Hörens, die sich gegenwärtig oder an geschichtlichen Epochen aufzeigen lassen, sich im historischen Verlauf mehrfach abgelöst haben, so soll damit nicht gesagt sein, daß eine jede die vorhergehenden vollständig aufheben müsse. Es handelt sich nur um das führende Hervortreten einer Zugangsweise, die dann auch die Organisation und theoretische Selbstauslegung der Musik zu bestimmen pflegt. Neben ihr können die traditionshaft vorangehenden mehr oder weniger abgedrängt weiterleben. So findet sich auch heute noch das im engeren Sinn eigenständige Hören nebst dem zugehörigen Typus des Kenners hier und dort vor, ohne jedoch die Struktur unseres Musiklebens wesentlich zu beeinflussen. Es handelt sich hier um einen „vorklassischen" Typus — wenn wir im Sinne unserer Tradition Beethoven als den klassischen Künstler bezeichnen —, der in seiner letzten großen Ausprägung etwa die Zeit C. Ph. E. Bachs umspannt.

Die klassische Zugangsweise zur Musik trägt wesentlich andere Züge. Für die traditionelle Allgemeinvorstellung bedeutet das „Klassische" den Höhepunkt der Kunst, weil dort, wie man zu sagen pflegt, Form und Inhalt sich decken oder im Gleichgewicht stehen. Der Ursprung und Sinn dieses allmählich zur Banalität herabgesunkenen Satzes bleibe hier außer acht. Er möge nur belegen, daß für die allgemeine Vorstellung des Klassischen der „Gehalt" eine Rolle spielt. Bei den bisherigen Zugangsweisen fehlt ein derartiges Phänomen. Eigenständiges Hören vom kennerhaften Typus richtete sich auf die Musik als Gegenstand, aber nicht auf einen durch sie übermittelten Gehalt. Demgegenüber läßt sich die Eigenart der klassischen Zugangsweise dahin kennzeichnen, daß sie die Musik von vornherein als „gehaltvoll" und entsprechend nicht als Gegenstand, sondern als Ausdruck auffaßt. Die Vieldeutigkeit von Begriffen wie Form, Gehalt, Ausdruck usw. im musikalischen Sinne könnte nur durch gründliche phänomenologische Analysen geklärt werden. Da diese aber im gegenwärtigen Zusammenhang zu weit führen würden, gestatte man hier die Beschränkung auf wenige Sätze. Jede Musik ist Ausdruck — in dem Sinne, wie es jede menschliche Daseinsäußerung ist. Historische Arbeit richtet sich grundsätzlich auf diese Ausdruckshaftigkeit. Ohne sie wäre Geistesgeschichte unmöglich. Eine ganz andere Frage ist es aber, wie in der besonderen Zugangsweise, die jeder Art des Musizierens entspricht, diese Musik für den Hörer da ist. Beim eigenständigen Typus befanden sich Künstler und Kenner auf gleichem Niveau und das Werk gewissermaßen in der Mitte zwischen ihnen als Gegenstand gleichartigen ästhetischen Interesses. Für den klassischen Künstler wird das Werk über seine ästhetische Gegenständlichkeit hinaus noch Formulierung bestimmter Gehalte. Er benutzt es als Mittel, um Probleme seines (ästhetisch geläuterten, nicht alltäglichen) Daseins zu objektivieren und der Welt mitzuteilen. Selbstverständlich handelt es sich bei diesem Ausdruck nicht um Kundgabe banaler Alltäglichkeiten wie Gefühle, oder um programmatische Darstellungen — dergleichen bleibt für die Höhe des klassischen Typus völlig sekundär und entbehrlich. Im selben Maße, wie alle künstlerische Tätigkeit sich im Schaffenden sammelt, sinkt der Zuhörer zum bloßen Empfänger des Ausdrucks herab. Die klassische Zugangsweise zur Musik ist die aufgeschlossene Hingabe an das Werk. Es wird nicht als Ausdruck im Sinne des Ausgehens von einem bestimmten Schöpfer und aus bestimmtem Anlaß erlebt, sondern als lebendige Wirkung, als Musik, die „an die Seele greift" und das Dasein des Hörers unmittelbar angeht.

Diese Wirkung ist nur dadurch möglich, daß trotz der zuhörenden Hingabe die wesentliche musikalische Leistung des Hörers auch hier noch im inneren Nachvollziehen beruht. Vom eigenständigen Hören unterscheidet sich dieses Nachvollziehen jedoch dadurch, daß ihm die gegenständlich gerichtete Aktivität abgeht. Es ist ein dauernd geführtes Nachvollziehen, geführt durch die souveräne Freiheit, mit der der klassische Schöpfer rhythmisch und formal gestaltet: alles Wechselnde und Überraschende vernichtet die eigene Aktivität des Hörers und macht ihn zu einem willfährigen Werkzeug des Schöpfers, dessen innere Bewegtheit sich somit durch das Medium der Musik auf den Hörer überträgt.

Ein technisches Verstehen des Werkes im kennerhaften Sinn ist hierzu nicht notwendig, ja, es widerspricht sogar der Forderung voller Hingabe. Man kann nicht die lebendige Wirkung erfahren, wenn man gegenständlich den formalen Mitteln zugewandt ist, auf denen die Wirkung beruht. Diese klassische Zugangsweise ermöglicht es, musikalische Gehalte mitzuteilen, wie damit auch gleichzeitig das Wesen solcher Gehalte angedeutet ist: nichts Gegenständlich-Darstellendes, keine formulierbaren seelischen Einzelvorgänge, sondern nur der Grundrhythmus oder besonders ausgeformte Bewegtheiten des Daseins vermögen in den Ausdruck des klassischen Künstlers einzugehen. Nur in ganz formalen Beschreibungen läßt sich andeuten, in welcher Weise die Kunst hier wieder existentiell verwurzelt ist. Der Begriff des Sittlichen mag inhaltlich einen Bezirk näher umschreiben, aus dem die Musik des klassischen Typus sich speisen kann.

Scheinbar hat die Musik auf dieser Stufe wieder die Beziehung zum Dasein gewonnen, von dessen Fülle sie in den umgangsmäßigen Gattungen getragen wurde. Die Zugangsweise jedoch, sichtbar ausgeprägt im passiv-hingabebereiten Publikum, weist schon darauf hin, daß es sich hier nur um ein paradoxes Einbeziehen des Daseins in die freischwebende Welt des Ästhetischen handelt. Letzlich bleibt alles unverbindlich, da den höchstgespannten Erwartungen, die man der Kunst entgegenbringt: Erlösung vom Alltag und sittliche Reinigung, kein positives Bemühen, sondern bloße Hingabe folgt. Aus diesem Grunde kann auch von gemeinschaftbildender Kraft des symphonischen Kunstwerks keine Rede sein. Umgangsmäßiger Musik dürfte sie in hohem Maße zukommen, aber der Versuch, von einer eigenständig gewordenen Kunst aus eine echte Gemeinschaft zu bilden, ist unter allen Umständen zum Scheitern verurteilt.

Die verhältnismäßige Geschlossenheit des klassischen Hörtypus entspringt vielleicht nur einer künstlichen Zusammenfassung der verschiedenen romantischen Zugangsweisen zur Musik, die den Hauptteil unserer traditionellen Haltungen ausmachen. Sie im einzelnen aufzuspüren und zu analysieren, sei hier nicht mehr versucht: es hieße die musikalische Gsistesgeschichte des 19. Jahrhunderts in Angriff nehmen! Die beiden wichtigsten, etwa als stimmungshaftes und assoziatives Hören zu bezeichnen, stellen die größte Ferne vom umgangsmäßigen Musizieren dar, die uns im Bereich der abendländischen Musik begegnet. Das Versinken in klangverhafteten Stimmungen und demgegenüber das literarisch-illustrative Umdeuten musikalischer Bewegung könnte uns fast vergessen lassen, was Musik ihrem ursprünglichen Sinne gemäß bedeutet — wären nicht gleichzeitig in tausend Dingen die Anzeichen einer Erneuerung zu spüren. Wohin sie führt, wissen wir nicht. Aber wenn sie auch wieder vorüberginge, das eine bliebe ihr Verdienst: uns aufgerüttelt und unserm Suchen neue Ziele gesteckt zu haben.

Zur venetianischen Oper

Von

Adolf Sandberger

II.

Von der Untersuchung über die Abhängigkeit der venetianischen Operntexte vom spanischen Drama, die im Jahrgang 1924 dieses Jahrbuchs vorgelegt wurde, wende ich mich heute zu einigen besonders charakteristischen Erscheinungen unter den Librettisten. So gut wir sonst durch die vorhandene Literatur über die allgemeine Beschaffenheit und Haltung der Opernbücher unterrichtet sind, so wenig ist bisher für die Differenzierung der Persönlichkeiten, insbesondere jener der zweiten Generation geschehen. In Deutschland findet sich ja auch von venetianischen Texten nur da und dort zerstreut ein Weniges[1]). In Venedig aber enthalten die Markusbibliothek und das Museo civico das Repertoire fast lückenlos; auch Bologna und Florenz (Sammlung Buonamici) liefern gute Ausbeute, ganz abgesehen von den Büchereien zu Wien, Brüssel und Washington.

Neben den Dichtern der ersten Jahre, den Strozzi, Badoaro, Busenello, Ferrari, Vendramin usw., erscheint sehr bald Francesco Sbarra aus Lucca, der bereits 1638 dem Dichterkomponisten Benedetto Ferrari in einem Sonett huldigt[2]). Ich darf hier weiterführen, was an anderer Stelle bereits über diesen Dichter bemerkt wurde[3]).

Winterfeld spricht von den „ganz wertlosen Machwerken der sonst völlig unbekannten Dichter Franz Sbarra und Nicolo Minato[4])". Überhaupt sind seit Castoreo und Crescimbeni bis heute fast ausschließlich die Schwächen unserer Librettisten hervorgehoben worden: die Anachronismen in der Denk- und Gefühlsweise der handelnden Personen, die willkürliche Behandlung der Vorlagen, die Unwahrscheinlichkeit der Handlung, Unwahrheit der geäußerten Empfindungen, die Kreuz- und Querliebeleien, Verquickung der Galanterie mit Staats-

---

[1]) Vor Jahren hat es sich glücklich gefügt, daß Schreiber dieser Zeilen sowohl für das musikwissenschaftliche Seminar der Universität München als auch für seine Privatbibliothek eine Anzahl alter venetianischer usw. Libretti erwerben konnte.

[2]) Abgedruckt in Ferraris Maga fulminata.

[3]) Sandberger, A., Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur italienischen Oper und Musik usw. Tidskrift för Musikforskning 1924; der Aufsatz erschien in deutscher Sprache in Scheurleers' Bulletin, Jahrgang V, Heft 2.

[4]) Über den Einfluß der gegen das 16. Jahrh. hin allgemeiner verbreiteten und wachsenden Kunde des klassischen Altertums auf die Ausbildung der Tonkunst, Leipzig 1850, S. 40.

aktion, das Schablonenhafte der Figuren, Motive und Verwicklungen, Regellosigkeit, Unübersichtlichkeit und Unlogik des Aufbaues, Gewaltsamkeit der Lösungen, Uneinheitlichkeit des Charakters infolge des pathetisch-komischen Mischstils, die Zuchtlosigkeit der komischen Episoden, Häufung der Personen, Übermaß an kleinen und kleinsten Szenen, Dekorationswechseln, Maschineneffekten usw. Nur wenige Autoren, darunter H. Kretzschmar[1]), haben sich vergegenwärtigt, daß es jederzeit auch in ausgesprochen dekadenten Perioden Talente gegeben hat, und daß deren Gaben selten in der allgemeinen Strömung völlig nutzlos untergingen. Wer von Sbarra nur den Pomo d' oro[2]) kennt, kann von seinen Fähigkeiten keine ausreichende Vorstellung erhalten. Seine Phantasie war keineswegs „gänzlich erschlafft" und verlor sich „ins Grenzenlose und Aberwitzige" (Winterfeld); das beweist sowohl das komische Operchen „La verità raminga" vom Jahre 1650, einer der frühesten heiteren Texte, den wir besitzen[3]), als auf dem ernsten Gebiet insbesondere „L'amor della patria superiore ad ogn' altro". In dieser Oper ist die Handlung durchaus einheitlich und zielbewußt geführt; von Häufung des Personenapparats, Wirrwarr und Dunkelheit findet sich sowenig eine Spur als von galanten Liebeleien; Amore ist hier nur vertreten als Vater- und Gatten-, Geschwister- und Kindesliebe, vor allem aber, „superiore ad ogn' altro', in der Liebe zum Vaterland. Diese leitende Idee ist mit Ernst und, vor allem in den beiden ersten Akten, mit Geschick herausgearbeitet. Die Szenen zwischen Narses und seinem Unterbefehlshaber Artabano (II, 5), wie

---

[1]) Vj. 1892. S. 17/18. Auch Ellinger und Köchel urteilten einsichtiger. Was Köchel sagt (J. J. Fux, S. 39), gilt dabei nicht nur für die aristokratischen Bühnen: „Ungeachtet der nicht wenigen Gebrechen der Operntextbücher... würde man den Textverfassern Unrecht tun, ihnen alles Verdienst abzusprechen. Vieles Mangelhafte gehörte dem Ton der Zeit und der Etikette der Höfe an; . . . es fiel niemandem ein, einen griechischen Heros mit Allongeperücke lächerlich zu finden, und der Schriftsteller, wenn er nicht weit über seine Zeit sich erhebt, schreibt, wie er hofft, daß es denen gefällt, von denen er abhängt. Nicht ohne Verdienst ist die durch den massenhaften Begehr abgedrungene Auffindung so vieler antiker Stoffe, ihre Modifikationen für Zeit und Verhältnisse, das Geschick, dem Komponisten, wo er es braucht, die abwechselnden Gesangstexte zu bieten und in den Betrachtungen des Chors oder Einzelner etwas Passendes zu sagen. Wenn die Farben in den einzelnen Situationen stark aufgetragen wurden, so liegt die Schuld nicht an dem Dichter allein; die Zeit vertrug, ja forderte grelle Farben." Belloni kennt die jüngeren Venetianer offensichtlich nicht, Faustini, Aureli, Minato, Noris u. a. werden von ihm (Il Seicento, S. 338), wie von Winterfeld, einfach mit „meschine invenzioni poetiche" abgetan. — Während der Korrektur dieser Studie wird mir auch Paolo Camerinis Prachtwerk über seine Besitzung Piazzola (der bekanntlich die Cod. contariniani entstammen) zugänglich (Mailand, Alfieri & Lacroix, 1925). Der Verfasser beschäftigt sich an vielen Stellen mit der venetianischen Oper. Auch er stellt fest, daß unsere Kenntnis der Libretti noch sehr verbesserungsbedürftig ist, und geht S. 341 ff. kurz insbesondere auf Badoaro, Busenello und Faustini ein.

[2]) Inhaltsangaben des Buches und Besprechungen bei Winterfeld a. a. O. S. 40–44. Adler, D. T. Oe. XII, S. XVIII; Ambros-Leichtentritt, Geschichte der Musik IV, S. 659 bis 664.

[3]) Arteaga, Rivoluzioni del teatro italiano Bd. I, S. 330; Belloni S. 337 urteilt: „Inutile rilevare la fine satira ch'è in questa commedia: dirò solo che così in essa, come altra (La Moda 1652) è molta vivacità, molta vis comica e una sottile e penetrante ironia; la lingua è facile e disinvolta, ma quà e là pecca per ricercata volgarità; del che si giustificò lo Sbarra dicendo che per essere inteso anche da chi non intende..."

die zwischen Narses und dem gefangenen Aronte (II, 6) entbehren nicht einer schönen Würde, und auch die komischen Episoden, wie (I, 14) die Szene zwischen dem Soldaten, Trompeter und Marketender sind gelungen und ohne Obszönität, von der sich die Dichtung überhaupt freihält. Jm 3. Akt zeigt sich Sbarra allerdings schwächer und weist auch allzu starke Längen auf. Aber auch im komplizierten Verwicklungsstück, wie in Alessandro il grande, vincitor di se stesso, verfährt er klarer wie z. B. Faustini. Dabei ist der ganze Apparat in Tätigkeit: Alessandro liebt die angebliche Sklavin Campaspe, der auch sein Günstling Efestione nachstellt; diesen liebt Alexanders Schwester Cina, Campaspe den Maler Apelles. Am Schluß entpuppt sich Campaspe als Efestiones verschollene Schwester Rosalba. Die Anregung zu diesem Stoff kam Sbarra vielleicht durch Cicognini; in dessen Orontea (1649) finden sich Akt II, S. 14 die Verse:

(Silandra zu Alidoro): „Di Campaspe vorrei
Posseder le sembianze uniche e belle
Per esser degna del mio nuovo Apelle.“ —

In Wien griff Sbarra auch wieder auf die komische Oper zurück mit seinem Dramma giocoso „Le disgrazie d' Amore“ (Amors Mißgeschick, 1667). Der Humor ist, wie in den Jugendwerken, in allegorisch-satirische Form gekleidet: Amor brennt Venus durch, erlebt aber in der Welt allerlei Unannehmlichkeiten durch Avarizia und Inganno; schließlich muß ihn, der als magro cappone in einem Vogelkäfig untergebracht wird, Papa Vulkan um 1000 ongari loskaufen. Das Buch beweist in zahlreichen Situationen und Einzelheiten, daß Sbarra ein witziger Kopf war; insbesondere gelungen ist die Szene bei Amors Abreise, da er die Toilettenartikel von Mama Venus durchstöbert; weiter der Schluß des ersten Aktes, wo Vulkans Gehilfen, die Zyklopen, Mora spielen; dann die Szene zwischen Vulkan und Venus, in der sich der gute Schmied die auffälligen Besuche des Herrn Mars in seinem Hause verbittet, u. a. m.

Ungemein charakteristisch für die ganze Art dieser Opernbücher sind die Stücke Giovanni Faustinis. Ihr Verfasser tritt uns zuerst 1642 entgegen mit La Virtù de strali d'amore, dem Werk, mit dem das bereits von Strozzi, Vendramin, Busenello (von diesem 1642 in der Incoronazione di Poppea noch schüchtern, stärker erst 1655 in Statira) gepflegte Verkleidungswesen recht in Schwung kommt. Giovanni ist ein Bruder des durch Kretzschmars Aufsätze nach den Wielschen Materialien bekannten Impresarios Marco Faustini[1]) und galt in Venedig selbst als der beliebteste Autor in diesem Fache[2]). Vor allem ist ihm nachzurühmen, daß er seine Aufgabe nicht leicht nahm; noch im Oristeo, den Cavalli 1651 komponierte, gesteht er: „affatico la penna, le confesso la mia ambitione, per tentare, s 'ella potesse inalzarmi sopra l' ordinario et il commune de gl' ingegni stupidi e plebei.“ Und seine Bemühungen blieben nicht ohne Frucht. Was auch noch Camerini (s. o.) von ihm sagt, wird Faustini keineswegs

---

[1]) Jahrbuch Peters 1910, S. 60ff.

[2]) Kretzschmar hat Vj. 1894, S. 8ff. eine Anzahl Texte von Faustini, Aureli, Minato usw. dem Inhalt nach mitteilen wollen, doch sind ihm dabei eine ganze Reihe von Mißverständnissen unterlaufen.

gerecht. Phantasie und Einfälle wird man seinem Verwicklungswesen nicht absprechen können; auch sehen wir ihn, der von Natur aus starke Mittel liebt — man lese z. B. Ormindo 1644 —, mit Glück bestrebt, seine Personen feiner empfinden und sich äußern, auch sie eine gewähltere Sprache sprechen zu lassen. So 1642 im Egisto, 1648 in Ersilla, 1655 in der posthumen L' Eupatra. Die Oper Rosinda (1651) geleitet er mit den Worten: „è vn puro Romanzo, le sue peripetie e le sue attione, lontane dal naturale e del verisimile, sono figlie di due verghe e di due Fonti." Gewiß, Wahrscheinlichkeit ist Faustinis Sache nicht. Doch versucht er wiederholt (wie in L' Alciade, in Meraspe usw.), von dem stereotypen Verkleidungswesen loszukommen, das er doch selbst (z. B. in Eupatra) virtuos handhabt. Mit Vorliebe erscheint er mit großem Personenapparat, so in dieser L'Eupatra, deren „inventione e tessitura" den Venetianern als besonders bewunderungswürdig galt, und findig ersinnt er besonders verzwickte Voraussetzungen und Verhältnisse, unter denen seine Personen sich zu mühen haben: möglichst verwickelt, spannend, fesselnd zu gestalten, das war sein Ehrgeiz. In L'Eupatra nimmt dementsprechend die Erzählung der Vorgeschichte sechs, in Eritrea die Angabe der Handlung fünfundzwanzig Seiten in Anspruch. Ganz nach spanischem Muster soll möglichst erst in der letzten Szene die völlige Entwirrung des Knotens eintreten: „a gl' Idioti (meinte damals Giovanni) paiono oscure queste favole, che solo si suelano nell' ultime Scene, ma gl' intendenti e studiosi l' amirano, poichè in simili compositioni devono tenersi sospesi anco gl' ingegni più curiosi, che così ha sempre professato l' Autore." Und in L' Alciade (1667) erklärt der Herausgeber: Die verwickeltsten Dramen seien die beifallswürdigsten; gerade dann, wenn der Hörer erst mit der letzten Szene völlige Aufklärung erhalte, entspräche das Stück den höchsten Ansprüchen.

Daß auch Faustini unter dem literarischen Tiefstand seiner Zeit und den Schwierigkeiten des maßgebenden Theaterbetriebs leidet, ist offensichtlich. Zu den Mißständen gehört u. a. die große Eile, in der gelegentlich Dichter und Komponist wegen notwendig gewordener Umstellungen im Spielplan und aus anderen Ursachen wie für Venedig so für auswärtige Theater arbeiten müssen. Auch der für Wien geschriebene Egisto ist nach Faustinis eigener Mitteilung binnen weniger Tage entstanden: „Per non lasciar perire la Doriclea ho fermato con frettolosa penna l' Egisto, quale getto nelle braccie della fortuna: s' egli non sarà meriteuole de'tuoi applausi, scusa la qualità del suo essere, perchè nato in pochi giorni si può chiamare più tosto sconciatura, che parto dell' inteletto[1])." Gelungene Einzelheiten finden sich trotzdem überall. Eines der schwächsten Werke ist Ormindo, 1644 (Musik von Cavalli); aus seinem Stoff hätte sich etwas machen lassen. Ormindo, der unerkannte Sohn des Königs Hariadeno, liebt

[1]) Ähnliche Nachrichten über große Kürze der Entstehungszeit, mit der manche Dichter zu B. Marcellos Verdruß sogar kokettierten, haben wir bei Cicogninis Orontea (1649), Rivarotas Cesare amante (1651), Minatos Antiseo (1658; „in pochi giorni del trascorso ottobre ho composto l' Antiseo"), Batis Annibale in Capua (1661), bei dem sich auch der Komponist ungeheuer sputen mußte, Minatos Pompeo Magno (1666; „non voglio dirti il Tempo, che ho speso intorno à questo Dramma, perchè essendo si breve, che parerà impossibile, non intendo obligarti à crederlo, se non vuoi..."), bei Seleuco (1666: „questa gl' è caduta [della penna] con precipitio").

seine Stiefmutter, die junge Königin Erisbe; die Handlung wird ganz planlos geführt, die Erisbe des 1. Aktes ist ein anderer Charakter als die des 2. und 3. Aktes. Aber auch hier ist die vermeintliche Todesszene der Liebenden (der Beauftragte, der die Ehre des Königs rächen soll, reicht ihnen nur einen Schlaftrunk), ebenso wie der Prolog mit seiner Apostrophierung Venedigs, der Vergine Serenissima e immortale von dichterischer Schönheit.

Faustini starb über der Arbeit an der Oper Eritrea (die ebenfalls Cavalli komponierte) Ende 1651 in jungen Jahren [geb. 1619][1]). Als Dichter und Mensch hinterließ er zahlreiche Sympathien und blieb lange unvergessen: Bati sagt in der Eritrea: sein Tod „commoveva dolorosamente l' anima. Morì pochi giorni sono questo celebre Litterato & doppo la tessitura di vndici Opere ha lasciato sotto il torchio quella della sua cara Eritrea". 1655 erscheint in der Dedikation der Eupatra folgender Nachruf auf den Dichter: „Non ha strale la morte, che offender possa la vita di coloro, che vivono per merito di virtù & muiono solo per necessità di natura. Uno di questi è il Sig. Giov. Faustini di gloriosa ricordanza, che piansimo già morto, anzi ammiranno rapito dalle mani della morte & applaudemmo sposato con l' immortalità . . . tuttavia escono alla luce nel mondo novi parti di quel nobilissimo ingegno, tra quale è l' Eupatra, che non può dirsi Orfana, mentre il Padre nella memoria de posteri è vivente . . ." und im Vorwort hören wir nochmals: „Se le sue opere hanno in questa città e nell' Italia tutta, dove frequentemente [!] vengono rappresentate ottenuti gl' applausi universali, non si deue temere, che anco questa Principessa non habbia a conseguire i devutili allori." 1667 nennt Bruni (im Vorwort des tiranno homiliato, zu dem Faustini zwei Akte hinterlassen hatte) den Verblichenen „Sofocle e Euripide de Theatri moderni"; im gleichen Jahre veröffentlicht Nicolini in L' Alciade eine kleine Biographie:

„Il Signor Giouanni Faustini nell' età sua più giouenile per diletto proprio applicò l' ingegno alle compositioni Drammatiche Musicali, nelle quali riuscì ammirabile nell' inuentione in particolare; onde nel corso di soli anni nove (essendo stato troppo prematuramente rapito dalla morte l' anno 1651 nel trigesimo secondo dell' età sua) si viddero rappresentare nei Theatri di questa Città con gli applausi maggiori la Virtù de Strali d' Amore, l' Egisto, L' Ormindo, il Titone, la Doriclea, L' Ersilda, L' Euripo, L' Oristeo, La Rosinda, La Calisto, L' Entrea & doppo la di lui morte ancora l' Eupatra, poi l' Elena rapita da Teseo vestita col mantò di Poesia da sublime virtuoso[2]), tutte poste in musica ò della virtù singolare del Signor Francesco Cavalli, dignissimo organista della Serenissima Republica, ò dal Signor Don Pietro Andrea Ziani, hora Maestro di Capella della Maestà dell' Imperatrice, incontrarono non solo nel genio & nella sodisfattione di questa Città tanto delicata nell' vdire simili rappresentationi, ma di molte altre principali dell' Italia, nelle quali più e più volte sono state rappresentate con ogni pienezza d' applauso; anzi che con l' Inuentioni multiplici & varie d' esse quasi come di cose obliate si sono addobbiate & arrichite altre compositioni. Restano ancora tre fatiche di questo virtuoso: La Medea placata,

[1]) Nach der Vorrede der Eupatra starb er an Überarbeitung: „la continua applicatione... troppo acerbamente in età di 32 anni gli leuò la vita"; die Umstände lassen auf Schwindsucht schließen.

[2]) Nämlich Minato. Dieser sagt im Vorwort (gez. 26. Dezember 1659): „Il Soggetto... vscì dal Felicissimo ingegno del già Sig. Giouanni Faustini di famosa memoria: e della cui Virtù stupirono i Theatri non solo di questa Città, ma quelli ancora de più remoti Paesi. Molte penne sublimi son state richieste doppo la di lui Morte à vestirlo col manto della Poesia e con varie ragioni ciascuno ha ricusato. Lo non ho saputo rifiutar questo honore".

l'Alciade & il Meraspe ouero il Tiranno humiliato d'Amore. L'anno presente compariranno nel nobilissimo teatro Grimano prima l'Alciade & poi il Meraspe, promessi dall' Autore nelle sue stampe l'anno 1651, che passò ad altra vita. L' inuentione saranno nuove, curiose & diletteuoli, hauendo procurato d'allontanarsi da introdurvi in esse femine in habito virile datesi à credere per huomini & altre cose ancora più e più volte vedute e rappresentate. Onde si può credere. che anco queste siano per incontrare nella sodisfatione della Città..."

Eine nicht unwichtige biographische Nachricht liefern unsere Textbücher für Cicognini. Bekanntlich ist das Leben dieses Dichters noch sehr in Dunkel gehüllt; auch die letzte und ausführlichste Arbeit über ihn vermochte es nicht weiter zu erhellen[1]). Insbesondere ist sein Todesjahr strittig, das Grashey (S. 5) gleich seinem Vorgänger Lisoni[2]) noch 1660 ansetzt. Nun sagt aber Burnacini am 24. Januar 1651 in der Vorrede von Cicogninis Gl' Amori di Alessandro magno e di Rossane: „Ordì quasi come qui vedi l'Argomento e tessutone il Prologo; il primo atto & due Scene del secondo cedè alla Vita & all' Opera." Das von älteren Autoren angenommene Todesjahr 1650 ist also das richtige[3]). — Cicogninis weltberühmter Jason war nicht die erste Behandlung dieses Stoffes auf der venetianischen Bühne. Bereits 1642 war dort Gli Amore di Giasone e d' Issifile, festa teatrale di Oratio Persiani, posta in Musica dal Sig. Marco Marazzoli gespielt worden. Cicogninis Jason wird schon gepriesen, bevor er noch gegeben wurde; zwei Lobgedichte gehen dem Textbuch von 1649 voran[4]), darunter eines von Aurelio Aureli voll hoher Bewunderung. 1666 führte der Drucker Bortoli die Wiederaufnahme des Werkes mit den Worten ein: „Dubiterei, che potesse infastidirti la recita d' vn Drama che su i Teatri d' Europa ha fatto pompa del suo valore, si di ciò non m' assicurasse il Sole, che giornalmente lasciandosi vedere sul Cielo sempre luminoso traspare."

Cicognini arbeitete nicht gerne rasch, obwohl er es [s. oben über Orontea[5]) im Notfall konnte. Er bekennt sich zum vielverbreiteten venetianer Grundsatz: „die Aufgabe des Dichters sei, den Hörer „dilettare"; aber er fügt hinzu: wenn er diese Absicht nicht erreicht habe, möge man bedenken, daß der Hörer nur wenige Stunden, der Dichter aber viele Tage an das Werk gesetzt habe: „il danno maggiore sarà il mio".

An dem hohen Ruf des „Jason" hat doch auch der Dichter, nicht nur Cavalli[6])

[1]) Grashey, L., Giac. Andrea Cicogninis Leben und Werke. Leipzig 1909.

[2]) A. Cicognini, Un famoso commediografo dimenticato. I. La Vita. Parma 1896.

[3]) Die Widmung von Orontea an Giovanni Grimani-Calergi zeichnet Cicognini noch am 20. Januar 1649 venetianischen Stils, also Anfang 1650.

[4]) Die Ansicht, die venetianischen Textbücher seien erst nach der Aufführung gedruckt worden, ist irrig. In Piazzola wurden die Bücher an die Hörer nach Ivanovichs Bericht verteilt; in Constanza di Rosmonda (1659) erzählt Aureli, daß er in den letzten Proben große Striche machte, im ersten Akt des Textbuchs konnte er sie nicht mehr vollziehen, weil es bereits gedruckt war usw. Minato spricht in Orimonte von der bevorstehenden Aufführung, in anderen Büchern wird Reklame für die kommende Oper gemacht, z. B. in Gli Amori d' Apollo, 1663.

[5]) Orontea ist denn auch mit der lächerlichen Figur des ersten Liebhabers Alidoro trotz hübscher Persiflagen und drolliger Einfälle (insbesondere in den Szenen des Trunkenbolds Gelone) viel schwächer ausgefallen als Jason.

[6]) Cicogninis Orontea hat bekanntlich zuerst Cesti, Gli Amori d'Allessandro Magno e di Rosanne zuerst Luzzo (Luccio) komponiert; der Komponist von Celio (Florenz 1646) ist nicht bekannt.

seinen gemessenen Anteil. Ambros' Spott über Einzelheiten (IV, S. 188 ff., 330; Leichtentritts neue Bearbeitung S. 322 ff.) besteht zu Recht; wer das ganze Libretto aber nur nach diesen Bemerkungen oder nach Arteaga einschätzen wollte, würde sehr in Gegensatz mit dem wahren Sachverhalt geraten. Auch heute liest man das Buch trotz seiner verschiedentlichen Unwahrscheinlichkeiten mit Teilnahme. Die Handlung steigert sich von Akt zu Akt. Die Höhepunkte sind mit Issifiles Vorwürfen im 2. Aufzug und der Entdeckung der Wahrheit durch Medea, wie dem Irrtum Bessos im 3. Akt gegeben. Die entscheidenden Szenen: da Issifile dem Liebespaar Jason und Medea entgegentritt (II, 18), da Medea Jason und Issifile belauscht (III, 4), der große Monolog der Issifile (III, 21), in dem sie Jasons Liebe wieder gewinnt, entbehren nicht dichterischer und dramatischer Bedeutung. Arteaga, vielleicht verführt durch die starkbetonten, komischen Szenen in Orontea, schreibt Cicognini (I, 324) außer der Einführung der Arien auch die Vereinigung „ernsthafter Begebenheiten und Personen mit lächerlichen" zu, obwohl bereits Crescimbeni und Quadrio ausdrücklich festgestellt hatten, Cicognini habe diese Kombinierung nicht geschaffen, aber zur Vollendung gebracht; „chi fosse il premiero, che s' impiegasse in questa maniera a noi non è noto", sagt Crescimbeni (Commentari 1702, Bd. I, S. 234) und verweist auf Tronsarelli und Strozzi: „certamente l' ultima mano desse loro il Cicognini, per ciocche il suo Giasone . . . ha tutte le circonstanze de' Drammi, che poi furono seguitati e si seguitano tuttavia . . ." Quadrio (III, S. 434) macht sich diese Ausführungen fast wörtlich zu eigen.

Nicht das geringste Verdienst Cicogninis, von dem wir alle heute noch den fühlbarsten Nutzen ziehen, ist seine Überführung des Don-Giovanni-Stoffes aus der spanischen in die italienische Literatur, wo ihn Da Ponte reichverwertet vorfand. Diese Überführung ist nicht die erste — Riccoboni wenigstens (I, S. 47) läßt Don Giovanni schon nach 1620 in Italien erscheinen —, aber die erste bekannte, da Cicognini also 1650 starb, die Bearbeitung Gilibertis (Il convitato di Pietra, Napoli) aber erst 1652 erschien[1]).

Nach Cicognini hat Aurelio Aureli, der von unseren Dichtern zuerst wieder einem größeren Publikum näher bekannt wurde[2]), von den Spaniern am meisten gelernt; er ist, wo er sich Mühe gibt, der größte Situationskünstler unter seinen Kollegen und zeigt mit seinen Überraschungseffekten fast eine Scribesche Ader. Aureli tritt unmittelbar nach Faustinis Tod auf den Plan mit Erginda („questo primo parto del mio intelletto), einer echten Verkleidungsgeschichte und hält sich noch in Zenos Epoche auf dem Repertoire. „A compiacere à chi spende" war, wie wir hörten (Medoro 1658), Aurelis erklärtes Programm; aber er muß sich doch in der Folge etwas bescheiden und einsehen, daß man es bei der Überfütterung der Venetianer mit Opern nicht jedem recht machen kann. „Sono hoggidi" (sagt er 1661 „a chi legge" in „Le fatiche d' Ercole per Deianira"), „le persone della Città dì Venetia diuenute cosi suogliate nè i gusti dei Drami,

---

[1]) Vergl. Jahn, Mozart 1859, IV, S. 335; Jahn-Abert, II, S. 440; Grashey a. a. O. S. 137 (dazu auch S. 134 ff. und XI—XIII).

[2]) Durch Wieland und neuerlich durch die Studie von G. Ellinger, Händels Admet und seine Quelle (d. i. Aurelis l' Antigona delusa d' Alceste 1664). V. f. M. 1885, S. 201 ff.

che non sanno più, che desiderar di vedere, ne l'inteletto di che compone sa più, che inventare per acquistarsi gl' applausi de' spettatori, ò per incontrare la sodisfattione della maggior parte (che di tutti è impossibile) . . ." und ähnlich 1663 in Gl' Amori d' Apollo & di Leucotoe: „Mi dichiaro, che sono così capricciosi i genij del nostro secolo & è si difficile da contentarsi il Popolo di Venetia, satio hormai reso dalla rappresentatione di tanti Drammi, ch'io non stimarei sproposito il fare degli spropositi quando fossi sicuro, che questi douessere dilettar gl' ascoltanti e gradire á chi spende," oder 1665 in Perseo: „Sò che il gusto del Popolo di Venetia è arrivato à tal segno, che non sà più che bramar di vedere, nè i Compositori sanno più che inuentare per sodisfar al capriccio bizarro di questa Città." Aber der Dichter muß eben trachten „per ubedire à chi può commandar." Und Aureli fährt gut bei den Venetianern mit seinem Bestreben; wiederholt[1]) kann er sich auf die gute Aufnahme seiner Erismena, Rodope, Rosmonda, Antigona, Ercole „e qualch' altro" berufen. Im Jahre 1668 war Aureli bei seinem 15., 1680 bei seinem 20., 1685 seinem 25. Libretto angelangt. Er versah seine Schöpfungen, der Sitte der Komponisten nacheifernd, mit Opuszahlen [„Alcibiade, op. XX"[2])]. Aureli schrieb für sein Publikum, das er genau kannte; aber er besitzt bei all seinen Schwächen und Längen doch auch höhere Qualitäten, eine bewegliche Phantasie und eine dramatische Technik von erheblich größerer Bedeutung, als vermuten möchte, wer nur Wielands Urteil im Deutschen Merkur (IV. Bd., 1 St., S. 37—55) oder Ellingers Studie über die Antigona delusa kennt. Daß er zielbewußt verfahren konnte, würde allein seine Umarbeitung (1670) von Moniglias Ercole in Tebe (1660) zu belegen genügen[3]). Mittels seiner Verwicklungen und Situationseffekte erzielt er sich immer wieder erneuernde Spannungen, hat überhaupt Blick für das Wölben weiter Bogen. Gewiß, der Gefühls- und Ideenkreis seiner Personen ist der konventionelle: Rache, Großmut, Ränke, sinnliche Liebe wechseln in beliebter Folge. Aber man hat doch die Empfindung, als habe Aureli die Gestalten mehr erlebt als andere, es ist bei ihm manches lebendiger und farbiger. Dies alles gilt aber nur von den früheren Stücken von Fortune di Rodope[4]), La Costanza di Rosmonda, Gli Scherzi di fortuna, Gli Amori d' Apollo e di Leucotoe, von La Rosilena, von der hübschen Gestalt der Hermione (in Gli Scherzi di fortuna), welche wirklich empfindet und öfter eine poetische Sprache spricht, von dem netten Einfall im Prolog der Rosilena, da „la Bugia" erscheint und dem Publikum weißmachen

[1]) Wie in Perseo, so 1669 in Artaxerse. Auf seine Beliebtheit auch in Deutschland hat schon Spitta aufmerksam gemacht (in Paris und Helena, „Zur Musik" 1912. Berlin, Paetel, S. 136, 146).

[2]) Die späteren Stücke s. Quadrio Libro III, Dist. IV, Kap. IV, S. 470.

[3]) Belloni a. a. O. S. 329 ff. Die Aufführung in Venedig war 1670, nicht 1671. Belloni verwechselt die venetianische Aufführung mit der römischen. S. Galvani a. a. O. S. 329.

[4]) Das Textbuch zu Fortune di Rodope bringt auch einen kleinen Beitrag zur Biographie Draghis, über dessen Jugend bekanntlich fast nichts vorliegt (vergl. die hübsche Studie von Neuhaus in den D. T. Oe [Beihefte] 1913, S. 104 ff.) Draghi sang in dieser Oper, also 1657 in Venedig, die kleine Partie des Bato (Basso). Er beginnt demnach seine Laufbahn als Bassist und scheint, im nächsten Jahr in Wien angestellt, unmittelbar von Venedig nach Wien gekommen zu sein.

will, es würde heute gar nicht gespielt, und die Leute sollten wieder mit buona sera nach Hause gehen; von den Narrheitsszenen des Clito im gleichen Werk u. a. m. Aureli wäre vielleicht neben dem Dichter des Jason und neben Minato noch am ehesten der Mann gewesen, seinen Geschöpfen öfter wahres Gefühl mitzugeben; aber das liegt eben außerhalb des Horizontes der venetianischen Stücke, soweit Personen von Stand in Frage kommen. Nur die Nebenpersonen aus dem Volk dürfen sich diesen Luxus gestatten. In „Le fortune di Rodope et d' Amira" (1657) ist das Fischerehepaar wirklich lebendig und naturwahr gezeichnet. — Von Aurelis aparten Situationen mag ein Beispiel aus La costanza di Rosmonda Zeugnis geben: Orest, der wie sein Vater Agamemnon Rosmonda, die ehrbare Gemahlin des Pelops liebt, schleicht sich mit Hilfe der kupplerischen Amme Alfea in den Garten von Rosmondas Palast und stellt sich dort als Janusstatue auf ein Postament. Die Amme aber führt Rosmonda dahin, um zu Janus zu beten. In Aurelis späteren Stücken, insbesondere gegen Ende der sechziger Jahre, in der Periode der Antigona delusa d' Alceste, verführte der Fabrikbetrieb, für den er sich hatte gewinnen lassen, den Dichter zur Nachlässigkeit. Während er früher stolz darauf ist „d' affaticarmi nel studio di nuove favolose inventioni" (Amori d' Apollo e di Leucotoe), strengt er jetzt seine Erfindung nicht mehr besonders an und läßt auch sprachlich nach; die Personen unterhalten sich in ständigen Gemeinplätzen. Immerhin fallen ihm, wie dies ja auch Ellinger anerkennt[1]), auch jetzt noch mühelos glückliche Motive zu, die er nur ganz unüberlegt ausnützt. In den siebziger Jahren tritt dann wieder eine allgemeine Besserung ein, er gestaltet sorgfältiger und feilt die Texte wieder mehr aus. Außerdem enthält z. B. der Orfeo in der Diktion manches Gute, so mit dem Lamento (III, 3) um die von Orfeo verkannte tote Euridice; in Alcibiade (1680) ist die Figur der Phryne wohl geraten, im Teseo 1685 wird jetzt nach französischer Weise der Tanz mit in die Oper gezogen, zu Anfang des ersten Aktes in Gestalt einer Minervafeier; zu Beginn des dritten erscheinen der schlafenden Fedra Mostri, die gleichfalls einen kleinen Tanz aufführen. Der Alcibiades war dem Herzog von Mantua, der Teseo dem Kurfürsten von Sachsen gewidmet; vielleicht haben auch diese Anlässe dazu beigetragen, daß sich Aureli etwas mehr zusammen nahm. Ein Übermaß von komischen Szenen vermag ich bei ihm nicht zu gewahren; in einzelnen Opern, wie Gli Scherzi di fortuna sind sie sogar außerordentlich reduziert.

Aureli ist der Typ des talentvollen Theaterpoeten in einer Periode des Verfalls. Für die Schwächen seiner Schule liefert er schlagende Musterbeispiele. Wer die unnatürliche Verquickung kriegerischer Staatsaktion mit Liebesgejammer an einem besonders albernen Beispiel studieren will, lese I, 5 der Rosilena. Da sehen wir einen der beliebten Stürme auf eine Festung; eine Mine geht in die Luft, Arbaces Krieger nehmen die feindliche Stadt ein, der Held selbst aber steht dabei und singt von seiner Liebespein. Der Schritt von Renaissance zu Barock, in diesem Falle zu Decadence des italienischen Librettos kann wohl nicht sinnfälliger illustriert werden, als durch einen Vergleich von Rinuccinis Euridice

---

[1]) A. a. O. S. 203.

mit Aurelis Orfeo[1]). Bei Aureli hat Orpheus einen Bruder Aristeo, der Euridice nachstellt und sie auf Schritt und Tritt belästigt; ihm selbst läuft die thebanische Königstochter Autonoe nach, die er früher verführte. Orpheus traut seiner Euridice nicht, belauscht sie, glaubt sie untreu usw. In aller Unschuld fügt der Dichter auch hier der Erzählung der schönen Sage bei, was „si finge", eine naive Aufzeichnung des eigenen Sündenregisters, und weiht uns noch tiefer in die Tessitura des Dramas ein durch Erklärung, in welchem Licht er seine Personen gesehen habe. Ganz ähnlich wird der schöne Orpheus-Stoff in Minatos La Lira d' Orfeo (Wien-Laxenburg, 1683) verballhornt. Mit Recht wendet sich Belloni[2]) gegen die Vergewaltigung der alten Sagen und Mythen des Tasso und Ariost, der auch Aureli in seinem Medoro (1658) gefrönt hat: es ist aber zu berücksichtigen, daß die venetianischen Dichter dabei also ganz naiv verfuhren, nicht daran dachten, ihren großen Vorgängern unehrerbietig zu begegnen. Im Vorwort der Gerusalemene liberata (1687) sagt Corradi: „Questo non è Poema. È un Drama estratto bensì dal più nobile di tutti i Poemi. Per ridurlo a tale stato non ci ha voluto poca fatica. La conoscerà chi sa ben conoscere. Se in esso dal canto mio non ritroverai che lodare: Loderai almeno quel gran motivo, che ho havuto di farti vedere nelle presenti contingenze sulle Scene dell' Adria . . ."

Aureli ist vielleicht der sinnlichste unter diesen sinnlichen Poeten und ein Freund saftiger Dinge [z. B. Rosmonda I, 8; Orfeo III, 6; Rosilena II, 7; Amori d'Apollo III, 13 usw.][3]); aber er findet dabei sowenig etwas Bedenkliches als die meisten seiner Kollegen. Das Publikum wollte es ja so haben. Im Gegenteil, er sagt vielmehr (1680, Vorrede des Alcibiade) seinen Landsleuten: das seien die Dinge, aus denen man ersehe, was man nicht nachahmen solle. „Goderai di qualche scherzo lasciuo, ma però moderato, composto da me à solo fine, che tu impari a sfuggirlo e non ad imitarlo; protestandomi sempre di scherzar con la penna, ma non mai d' equivocar nella Fede." Andererseits jedoch waren sich einzelne der Dichter über ihre Produktion und Position auffallend klar. Geradezu verblüffend ist, was Castoreo 1653 in Pericle effeminato sagt: „Se non ho oservato ne il decoro nei personaggi, ne il verisimile negli accidenti, non mi riprendere, perchè seguo l'abuso, introdotto da molti e praticato da tutti. Quelle metafore, che hanno titolo di giocoso, lontane però in qualche parte dalla modestia morale, ascoltele come ti piace; ma sappi, che la mia intentione non è mai stata d' inserirvi l' oscenità; anzi d' indarti a compianger meco la deprorata corutella del Secolo, nel quale la facoltà poetica . . . non trovi mezzo per dilettarti che con la sfacciatagine de moti inhonesti . . ."

---

[1]) Spitta a. a. O. S. 146 zieht ihn zweckentsprechend heran zum Nachweis der durch Calsabigi im italienischen Libretto wieder hergestellten Einfachheit. Eine Reform gegenüber Venedig setzt freilich lange vor Calsabigi ein, wie z. B. das Textbuch von Händels Admet, um auf ein naheliegendes Beispiel zu verweisen, darzutun geeignet ist. — Bei Spitta findet sich auch eine ausführliche Inhaltsangabe von Aurelis „Elena rapita da Paride" (1677) S. 136 ff.

[2]) A. a. O. S. 326. — Vergl. auch Neißer, Servio Tullio, Leipzig 1902 (Münchener Dissertation), S. 64.

[3]) Arteaga, der die venetianischen Schwächen (zum Teil in starker Anlehnung an Crescimbeni) schon fast erschöpfend kritisiert, kreidet ihm I, 322 eine dieser Szenen an.

Über Aurelis Leben ist bisher wenig bekannt geworden. Er ist gebürtiger Venetianer und spricht in der Dedikation von Le fortune di Rodope von schwierigen persönlichen Verhältnissen. 1659 hielt er sich in Wien auf und dichtete nach seiner eigenen Angabe für den Hof ein kleines Drama „La virtù guerriera" (Köchel, S. 488, unter Aurellio Amateo). Unmittelbar darauf rief ihn eine Krankheit seines Vaters (der indes erst 1668 starb, s. Vorrede des Artaxerxes) in die Heimat zurück; „costretto . . . ad abbandonar (sagt er am 28. Dezember 1684 in der Widmung des Massimo Puppieno an die Kaiserin Eleonore) quelle fortune, che sarebbero state bastanti à felicitarmi sino al sepolcro. Partij, ma col cuore diviso, portandone la metà meco alla Patria, l'altra metá restando a'piedi di V. C. M." usw. Im Jahre, da ihm der Vater starb, verlor Aureli auch seinen einzigen Sohn (Vorrede von Artaxerxes).

Noch weit fruchtbarer als Aureli ist Graf Nicolo Minato aus Bergamo, der 1650 in Venedig auf den Plan tritt und durch seine Wiener Tätigkeit den größten Ruf gewann. Mit diesen Wiener Opernbüchern hat sich die bisherige Literatur ja schon gelegentlich näher befaßt, die venetianischen aber sind ungeachtet einiger Andeutungen Kretzschmars noch eine wahre terra incognita. Es ergibt sich wohl ein andermal Gelegenheit, auf diesen Dichter einzugehen. Die italienische und deutsche Zeit sind bei ihm nicht zu trennen, ihre Charakteristik aber würde erheblich mehr Raum erfordern, als mir an dieser Stelle zur Verfügung steht. — Ein kurzer Hinweis auf zwei andere Venetianer mag diese Studie beschließen. An dem gleichfalls sehr fruchtbaren, auch für Rom und Neapel arbeitenden Mattio Noris[1]) ist insbesondere die ungemeine Lebendigkeit seines Dialogs hervorzuheben, wie sie z. B. in La Zenobia (1666) zutage tritt. Bei Francesco Melosio fesselt z. B. der wirksame Zug, mit dem er in Sidonio e Dorisbe (1642) ägyptische Sitte (einen richterlichen Brauch) für die Verwicklung verwertet und im Prolog formal Neues probiert, indem er dem eigentlichen Vorspiel noch ein kleineres, zwischen Tempo und Donne sich abspielendes Scherzo vorausschickt.

---

[1]) Noris hatte auch Beziehungen zu München. Er widmete der Kurfürstin Adelaide Gedichte (Staatsbibliothek München, Cod. ital. 140, Bavar. 3519).

Totenschau für das Jahr 1925

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen

AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung
BJ = Bach-Jahrbuch (Leipzig)
DBJ = Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Berlin)
DMZ = Deutsche Musiker-Zeitung
DTZ = Deutsche Tonkünstler-Zeitung
Kl = Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter)
MDO = Musica d'Oggi (Milano)
MEZ = Die Musikerziehung
MGKK = Monatschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst
MK = Musiker-Kalender (Hesse-Stern)
MMR = Musical Monthly Record (London)
Mu = Die Musik
Musa = Musica sacra
MW = Die Musikwelt (Hamburg)
NMZ = Neue Musik-Zeitung
NZ = (Neue) Zeitschrift für Musik
Orch = Das Orchester
RMC = Revista Musical Catalana (Barcelona)
RMI = Rivista Musicale Italiana (Torino)
RMTZ = Rheinische Musik- und Theater-Zeitg. (Köln)
Si = Signale
St = Die Stimme
ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft

BALLING, Michael, Generalmusikdirektor. † 2. September in Darmstadt (59). AMZ 745; Orch 205; DMZ 910; Si 1401; Mu XVIII, 81; NMZ 47, 19; MMR 302; NZ 611; RMC 224.

BARGE, Wilhelm, Flötenvirtuose. † 16. Juli zu Hannover (89). NMZ 46, 528; AMZ 715; NZ 546.

BARNOFSKE, Otto, Konzertagent. † in Berlin (44). AMZ 1054.

BARTH, Arthur, Gründer u. Leiter der Berliner Madrigal-Vereinigung. † in Berlin (58). MEZ 241; NZ 751.

BAUMANN, Emma, Kammersängerin. † im Januar in Leipzig (72). DBJ 89; NZ 178.

BERLENDIS, Edoardo, Komponist. † in Bergamo (47). MDO 274.

BEZZI, Giuseppe, Kirchenmusikdirektor u. Professor am Konservatorium. † in Rom (51). Mu XVIII, 242.

BIBERTI, Robert, Bassist am früheren königl. Opernhause. † in Berlin (70). Mu XVII, 558.

BLÜMML, Dr. Emil Karl, Volksliedforscher und Musikschriftsteller. † 26. April in Wien. ZM VII, 604.

BORGSTRÖM, Hjalmar, Komponist und Musikreferent. † in Oslo (61). Mu XVII, 960; St XX, 22.

BORWICK, Leonard, Pianist. † in Frankreich (58). MMR 302.

BOSSERT, Gustav, Dr. Pfarrer u. Musikschriftsteller. † 29. November in Stuttgart (85). ZM VIII, 188.

BOSSI, Enrico, Komponist. † 21. Februar auf der Überfahrt von Amerika nach Italien (64). Mu XVII, 558; NZ 251; NMZ 46, 296; RMC 111.

BOSSMANN, Gerhard, der bekannte „Trompeter von Vionville". † in Wesel (80). NMZ 47, 180.

BOTREL, Theodore, Komponist, „le Barde breton". † in Quimper (57). RMI, 673.

BRETTLE, Augustin, Domkapitular. † 31. Januar in Freiburg i. Br. (74). Musa 190.

BUGH, Rudolf, dänischer Komponist. † (65). St XIX, 213.

BÜLOW, Werner von, erster Kapellmeister des Nationaltheaters. † 3. Dezember in Mannheim (36). DMZ 1213; Mu XVIII, 323.

CAPLET, André, Komponist. † 24. April in Paris (47). MMR 198; Mu XVII, 718; RMI 490; RMC 224.

CAUCCI, Riccardo, Operettenkomponist. † 17. Juni in Rom. MDO 233.

CHOUDENS, Paul de, Musikverleger. † 6. Oktober in Paris (75). MMR 331; AMZ 953; MDO 338; Mu XVIII, 242; RMC 223.

CICHY, Siegfried, Domkapellmeister und Lehrer am akademischen Institut für Kirchenmusik. † in Breslau (60). ZM VIII, 127; Mu XVIII, 323.

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der betreffenden Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Verstorbenen.

COHEN, Franz. Vorsteher der Mozartgemeinde. † in Köln. RMTZ 155.

CROSS, Albert, J., Direktor der Musikschule in Manchester. † 17. Juni in Southport. MMR 212.

DEECKE, Heinrich, ehemaliger Konzertmeister der Oper. † 8. Februar in Karlsruhe (80). DMZ 178; NZ 251; AMZ 178; NMZ 46, 295.

DONAUDY, Steffano, Komponist. † 31. Mai in Neapel (46). MDO 184; Mu XVII, 878; NMZ 46, 547.

ERBEN, Robert, Komponist u. Dirigent. † Oktober in Berlin (63). AMZ 893; NMZ 47, 110; Mu XVIII, 242; NZ 751.

ERLER, Theodor, erster Kapellmeister am Stadttheater. † in Plauen (56). Mu XVIII, 323.

EUTING, Dr. Ernst, Herausgeber der Deutschen Instrumenten-Zeitung. † 21. April in Berlin (51). AMZ 425; NZ 478; Kl 57; ZM VII, 509.

FALL, Leo, Komponist. † 16. September in Wien (52). Si 1438; AMZ 782; DMZ 994; MMR 302; NMZ 47, 47; NZ 611; Mu XVIII, 162; RMC 224.

FEDERHOF-MÖLLER, Gesanglehrer, Komponist, Pianist und Orgelspieler. † in Berlin (67). NZ 251; AMZ 405.

FELLINGER, Maria, die Freundin von Joh. Brahms. † 12. April in Zehlendorf (76). Mu XVII, 718; AMZ 441; NZ 370.

FEURICH, Hermann, Seniorchef der bekannten Pianofortefabrik. † in Leipzig (71). NZ 380.

FORMAN, Alfred, der erste englische Übersetzer von R. Wagners „Ring". † 21. Dezember in London (85). MMR '26, 50.

FREEMAN, Miss Lucy, Pianistin. † in Taunton (99). MMR 212.

FRIEDRICH WILHELM, Prinz von Preußen, Dr. h. c., Bachverehrer, Mitglied d. Ausschusses und der Kommission für das Bachhaus in Eisenach. † 9. März im „Weißen Hirsch" bei Dresden (44). BJ S. IX; MGKK 31. Jg., S. 31.

FUCHS, Anton von, der frühere Oberspielleiter des Hof- und Nationaltheaters. † in München (76). AMZ 426; Mu XVII, 639; NZ 315.

GABLER, Maximilian, der frühere erste Klarinettist der Staatskapelle. † in Dresden (66). Mu XVII, 718; NMZ 46, 547.

GARCIA, Gustave, Gesangspädagoge. † 12. Juni in London (89). MMR 212; AMZ 630; Mu XVII, 878.

GEBHARDT, Martin, Professor, Musikdirektor und Organist. † 22. Juli in Potsdam (70). AMZ 697; Si 1320; NMZ 46, 547; NZ 546; MEZ 196; St XX, 23.

GERHARDT-WITEK, Pianistin in Frankfurt a. M. † 25. Juni in Bayreuth. AMZ 662; DMZ 719; NMZ 46, 504; Mu XVII, 878.

GERICKE, Wilhelm, Hofkapellmeister a. D. † in Wien (81). MK 14.

GERLACH, Arthur von, Intendant. † 4. August in Berlin. Mu XVIII, 81; DBJ 92.

GIGOUT, Eugène, Organist. † in Paris (82). AMZ 1054; NMZ 47, 180; NZ 46.

GIPSER, Elsa, Pianistin. † 31. Mai in Berlin. AMZ 587; NMZ 46, 504.

GRAF, Max, Militärkapellmeister. † in Berlin (60). Mu XVII, 960; St XX, 22.

GRASSI, Raffaele, Choreograph. † 3. November in seiner Villa Crescenzago bei Mailand. MDO 338.

GRÜMMER, Detlev, Kammermusikus und Konzertmeister a. D. † in Gera. NZ 178; NMZ 46, 296.

HALLÉN, Andreas, Komponist. † in Stockholm (79). Mu XVII, 639; Si 422; NZ 251; AMZ 281; NMZ 46, 318.

HAMANN, Hugo, Konzertmeister des städtischen Orchesters. † 4. Januar in Leipzig (55). DMZ 52; Mu XVII, 478; AMZ 67; DBJ 89.

HEILMANN, Wilhelm, Hofmusiker a. D. † 14. Dezember in Altenburg. Orch '26, S. XVII.

HELD, Ferdinand, Direktor d. Konservatoriums. † in Genf. NZ 478.

HENNEBERG, Richard, früherer Kapellmeister an der königlichen Oper. † in Stockholm (73). AMZ 933; St XX, 70.

HERTZKA, Julius, Direktor d. vereinigten Stadttheater. † in Brünn. NMZ 47, 110.

HEYSE, Carl, Orgelkünstler. † in Frankfurt a. M. (45). AMZ 133; Mu XVII, 478; NZ 179; NMZ 46, 296; RMC 111.

HILLER, Emil, Königlicher Musikdirektor. † in Breslau (90). NZ 111.

HINDERMANN-GROSSER, Paul, Organist am Großmünster. † in Zürich. NZ 611.

HORSCHLER, Musikdirektor des Stadtorchesters. † in Glogau (57). AMZ '26, 15.

HORWITZ, Karl, Dr., Komponist in Wien. † 24. August in Salzburg (41). Mu XVIII, 162; AMZ 746; NMZ 47, 23; DBJ 94; NZ 611.

HUHN, Charlotte, Sängerin. † 15. Juni in Hamburg (60). DBJ 92; AMZ 646; NMZ 46, 504.

JAELL, Marie, Pianistin. † 7. Februar in Paris (79). Mu XVII, 558; RMC 224.

JAFFÉ, Moritz, Kunstförderer und Komponist. † Frankfurt a. M. (90). Mu XVII, 960.

JENSCH, Georg, Dr., Musikschriftsteller in Breslau, ertrank am 30. Mai beim Baden in der

Oder (34). ZM VII, 604; AMZ 587; NZ 478; Mu XVII, 878; DTZ 412.

JUBB, John, Dirigent der Dannemora Band und Komponist. † im Dezember in Ecclesfield bei Sheffield (73). MMR '26, 19.

JURJEWSKAJA, Zinaida, Opernsängerin in Berlin. † in Andermatt in der Schweiz (33). Si 1927; NZ 46.

KARATYGIN, W. GAWRILOWITSCH, Musikschriftsteller und Musikkritiker. † Ende Dezember in Leningrad. AMZ '26, 94.

KILIAN, Eugen, Dr., Oberregisseur und Dramaturg an der ehemal. Hofbühne zu München. † 24. Juli in Thalheim (63). AMZ 697; NMZ 46, 528; NZ 546.

KIRKBY, Frederick, Violinist. † in Nottingham (93). MMR 235.

KLAASS, Robert, Komponist. † 31. Dezember in Berlin (60). MEZ '26, 24; RMTZ '26, 22.

KOCH-AMORT, Johanna, Harfenistin. † in Basel. MK 14; St XX, 94.

KÖDITZ, Edmund, Musikdirektor und Chordirigent. † in Arnstadt (60). St XX, 46.

KÒRNYCY, Béla von, Heldentenor der Oper. † in Budapest (50). NZ 380.

KÖTSCHER, Hans, Konzertmeister d. städtischen Orchesters. † 2. Juli in Düsseldorf (49). Orch 168; AMZ 681; NMZ 46, 504; Mu XVII, 960; NZ 546.

KRASSUSKI, Hermann, Rektor a. D., Organist u. Kantor an St. Nicolai. † in Elbing (79). Musa 354.

KRAUSS, Siegmund, Kammersänger und Oberspielleiter der Oper. † 4. September in Dessau (66). DBJ 94.

KULA, Eduard, Mitinhaber der Konzertdirektion Robert Sachs. † 30. Januar in Berlin. AMZ 133.

LAMBERT, Edward Frank, Komponist. † 13. November in London (58). MMR 378.

LANG, Karl, Kammersänger, Lehrer an d. Hochschule für Musik. † 16. Juli in Stuttgart (66). AMZ 715; Mu XVII, 960; NZ 546; Kl 67.

LAUCHER, Eugen, Gründer und Leiter des Laucherschen Privatchores. † in Nürnberg. AMZ 662.

LOHSE, Otto, Professor, Kapellmeister u. Komponist. † 5. Mai in Baden-Baden (67). DMZ 485; Mu XVII, 718; NZ 315; AMZ 458; NZ 369; MMR 182; NMZ 46, 436; St XIX, 213; Orch 131; MW V, 32; DBJ 91.

LORENT, Matthieu, Opernsänger. † in Hamburg. St XX, 70.

LÖWE, Ferdinand, Professor, Kapellmeister. † 6. Januar in Wien (61). NZ 85; AMZ 65.

LOEWENSON, Ludwig, Konzertagent. † 27. Dezember in Berlin. AMZ '26, 15.

LUCIA, Fernando de, Tenorist und Gesanglehrer am Konservatorium. † in Neapel (64). RMI 490.

MAJOR, J. Julius, Komponist und Musikpädagoge. † in Budapest (65). NZ 179; DMZ 382; RMTZ 155.

MARSOP, Paul, Prof. Dr., Musikschriftsteller in München. † 31. Mai in Florenz (69). Mu XVII, 839; NMZ 46, 436; Si 1036; DMZ 648; Orch 138 u. 191; NZ 461; Kl 57; St XIX, 252.

MARTIN, Easthope, volkstümlicher Komponist. † in Hampstead (40). MMR 331.

MEISSNER, Johannes, Direktor d. Stadttheaters. † in Heidelberg (66). NMZ 47, 23.

MERRITT, George, Mitglied des Tonica Sol-fa Composition Club. † 5. Dezember in London (77). MMR '26, 19.

METZ, Albert, Direktor des Konservatoriums und Komponist. † in Marosvásárhely (57). NZ 687.

MILLER, William, Tenorist. † auf einer Tournee in Pittsburg (46). Mu XVIII, 81.

MOHRSTATT, Heinrich, Musikpädagoge. † in Stuttgart. Mu XVII, 478.

MOSER, Andreas, Professor, Dr. h. c. Violinpädagoge und Musikgelehrter. † 7. Oktober in Berlin (66). DMZ 1078; AMZ 855; Si 1622; NMZ 47, 67; St XX, 46; NZ 688; Orch 261; Mu XVIII, 242; Kl 48, 7.

MOSZKOWSKI, Moritz, Komponist, Pianist und Klavierpädagoge. † 1. März in Paris (71). Mu XVII, 639; AMZ 242; RMI 490; DMZ 279; DBJ 90.

MÜLLER, Peter, Dr., Kapellmeister der deutschen Nationalkirche Santa Maria dell' Anima und päpstlicher Hausprälat. † 22. August in Rom. Mu XVIII, 162; Musa 354.

NICHOLL, Joseph Weston, Komponist, Violinist und Organist. † in Halifax. MMR 182.

NICOT-BILBAUT-VAUCHELET, Opernsängerin. † im Februar in Paris. Mu XVII, 558.

OTTERMANN, Luise, Gesanglehrerin. † im September in Dresden (67). AMZ 801; Mu XVIII, 162; NMZ 47, 67.

PALECZEK, Albin, Chormeister des Schubertbundes. † in Brünn. St XX, 70.

PASCHALIS-SOUVESTRE, Adelina de, Gesangspädagogin. † in Dresden (81). Mu XVII, 639; NZ 380; St XIX, 213.

PASSOW, Adolf, Professor Dr., Begründer des otophysiologischen Instituts an der Universität Berlin. † in Utrecht (68). St XX, 111; MEZ '26, 24.

PECHER, Fritz, Organist. † 13. Februar in Cottbus. MK 15.

PETZOLD, Max, Musikdirektor. † 6. November in Anclam. NMZ 46, 296.

PICKSTEINER, Soma, Professor, Violinist und Lehrer am Konservatorium. † in Wien (56). NZ 611.

PIELKE, Walter, Geheimrat, Professor Dr., Halsarzt und Gesangspädagoge. † 20. Februar in Berlin (77). St XIX, 136; Mu XVII, 558; NZ 251; AMZ 221.

PILGRIM, Harry von, Hauptschriftleiter des Deutschen Reichsanzeigers und Vorsitzender der Bruckner-Vereinigung. † 27. August in Berlin. Mu XVIII, 162; St XX, 70; MK 15.

PLASS, Johannes, Pastor a. D., kirchenmusikalischer Schriftsteller. † 28. November in Heppenheim (74). MGKK 31, 47.

POIRÉE, Elie, ehemaliger Bibliothekar u. Leiter der Sammlung „Les musiciens célèbres". † 26. Mai in Paris (75). ZM 604.

POMPEI, Edoardo, Kapellmeister am Teatro Quirino. † in Rom. MDO 233.

POSSE, Wilhelm, Professor, der einstige Soloharfenist der Opernkapelle und ehemal. Lehrer an der staatlichen Hochschule für Musik. † in Berlin (75). DMZ 672; AMZ 646; Orch 168; NMZ 46, 504; Mu XVII, 878; NZ 546.

QUASDORF, Paul, Professor, Klavierpädagoge am Konservatorium. † 24. Januar in Leipzig. NZ 111; AMZ 178.

RAMANN, Marie, Pianistin und Musikpädagogin. † 25. Januar in Dresden (86). AMZ 222; NMZ 46, 271.

RAPPOLDI-KAHRER, Laura, Pianistin. † 1. August in Dresden (72). NMZ 46, 547; Si 1316; AMZ 713; DMZ 886; Mu XVIII, 81; Kl 48, 7.

RESZKE, Jean de, Operntenor. † 15. April in Nizza (75). Mu XVII, 718; NZ 315; AMZ 369; DMZ 382; RMI 490; DBJ 91.

REYNOLDS, W. B., Komponist. † 29. Mai in Belfast. MMR 235.

RICCI, Vittorio, Musikschriftsteller. † 25. April in Florenz (67). RMI 490.

RIGUTINI, Silvio, Gesangspädagoge, ehemaliger Lehrer am Kochschen Konservatorium. † in Frankfurt a. M. (68). AMZ 262; NZ 251.

RÖSCH, Friedrich, Hofrat Dr., Vertreter d. deutschen Musikerschaft im Reichswirtschaftsrat. † 29. Oktober in Berlin (62). AMZ 922 u. 952; DMZ 1003; Orch 256; NMZ 47, 110; Mu XVIII, 242; Si 1723; DTZ 395; NZ 741; MEZ 272; Kl 48, 6.

RÜHLE, Richard Alexander, Musikalienhändler. † 3. April in Berlin (66). DMZ 382.

SATIE, Erik, Komponist. † 5. Juli in Paris (60). MMR 235; MDO 233; NMZ 46, 504; RMI 491; AMZ 697; NZ 546; Mu XVIII, 81; RMC 224.

SCHAMBONY, Heinrich, Chorregent. † Ende März in Burghausen a. d. Salzach. Musa 193.

SCHLETH, Karl, Obermusikmeister a. D. † 18. Dezember in Magdeburg (64). DMZ '26, 6.

SCHMOCK, Julius Edgar, Konzertsänger. † 2. Dezember in Berlin (52). AMZ 1034; Orch 288; DTZ '26, 15.

SCHREINER, Kleophas, Kapellmeister. † in Altona (88). NZ 179.

SCHUBERT, Franz, der frühere Konzertmeister der Staatskapelle. † in Dresden (71). Mu XVII, 798.

SCHUSTER, Heinrich, Professor, Violinvirtuose. † 17. März in München. MK 15.

SETACCIOLI, Giacomo, Direktor des Konservatoriums in Florenz, Komponist und Theorielehrer. † 5. Dezember in Siena (57). MDO 354; MMR '26, 19.

SHARPE, Herbert, Pianist und Professor am Royal College of music. † 14. Oktober in London (64). MMR 331.

SORIN, Musikpädagoge. † in Moskau. Mu XVII, 558.

SPANGENBERG, Heinrich, Komponist in Wiesbaden. † 27. September in Darmstadt (65). AMZ 818; St XX, 46; Mu XVIII, 242.

SPIELTER, Hermann, Dirigent der Beethovengesellschaft. † in New York. AMZ 973.

SPIERING, Theodor, Violinist und Dirigent. † in München (54). NMZ 46, 567; MEZ 173; AMZ 713; Mu XVIII, 81; NZ 611.

STACKELBERG, Freiherr, Constantin von, Intendant d. früheren Kaiserl. russ. Hoforchesters. † 30. März in Reval (77). Si 1110; DMZ 598; AMZ 614; Mu XVII, 798; NZ 478.

STRÜMPELL, Adolf von, Geheimrat, Professor Dr. † Januar in Leipzig (72). NZ 110.

SUSSMANN-BURMESTER, Johanna, Pianistin. † in Hamburg. Mu XVII, 960; St XX, 22; NZ 611.

SZEPESSI, Bela, Violinbauer. † 8. April in Schruns (69). MMR 235.

THARI, Eugen, Musikschriftsteller. † in Dresden (54). AMZ 697; Si 1319; NMZ 46, 547; Kl 67; NZ 611.

TRAUTMANN, G., Professor, akad. Musikdirektor. † in Gießen. NZ 611.

TREBICZ-SALTER, Julie, Konzertsängerin. † in Karlsbad (63). AMZ 730; NMZ 47, 23; DTZ 310; NZ 611.

TREICHLER, Willy, Cellist. † in Basel (49). NZ 478.

TULLINGER, Paula, einstige Sängerin am Stadttheater. † in Leipzig (64). Mu XVII, 558.

UHL, Josef, Musikpädagoge und Komponist. † in Wien (72). NZ 315; AMZ 474.

VANDINI, Guido, Komponist aus Lucca. † in Florenz. MDO 274.

VOLKSTEIN, Pauline, Komponistin. † 6. Mai im Sophienhaus zu Weimar (76). NMZ 436; MW V, 32.

WATT, H. J., Musikwissenschaftler. † in Glasgow. MMR 378.

WEIMERSHAUS, Emil, 2. Konzertmeister des Badischen Landestheaterorchesters. † 17. Dezember in Karlsruhe (51). DMZ '26, 5.

WEINBAUM, Paula, Konzertsängerin. † in Berlin. AMZ 973.

WENGERT, Julius, schwäbischer Komponist u. Dirigent. † in Lugano (54). NMZ 47, 92; NZ 688; Mu XVIII, 242; AMZ 973.

WERNER, Karl, Musikschriftsteller und Chorleiter. † in Frankfurt a. M. (41). Mu XVII, 478.

WILSNACH, Hedwig, Gesangspädagogin. † 3. September in Berlin (79). Kl 67.

WINDERSTEIN, Hans, Professor, Generalmusikdirektor in Nauheim. † 23. Juni an den Folgen einer Operation in Hanau (70). Orch 167; AMZ 646; NZ 478; Mu XVII, 878; MEZ 173; NMZ 46, 547.

WIT, Paul de, Redakteur, Instrumentensammler und Tonkünstler. † 10. Dezember in Leipzig (74). ZM VIII, 254; NMZ 47, 173; RMTZ 26, 10; NZ '26, 46.

WITEK, Vita, s. unter Gerhardt-Witek.

WÖHLBIER, K. A. F., Königl. Musikdirektor, ehem. Leiter der Kapelle der II. Matrosendivision zu Bremen. St XIX, 252.

VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1925 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen[1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse

Almanac de la Sardana (Alt. Tanz). Barcelona ['26], Editorial Popular. 8°. 63 p., mit Abb. Pts. 1.

Ausstellung Das deutsche Buch, Berlin. Bücher, Kunst, Musikalien. Veranst. v. d. Lessing-Hochschule. 1925. 7.—23. Nov. 1925. „Haus Merkur", Berlin. Berlin, Werk-Verl. [Leipzig, B. Hermann & G. E. Schulze in Komm.] 8°. LXXI, 55 S. ℳ —.50.

Braun, Josep. Diccionari litúrgic. Traducció de l'alemany al català per A. Griera. Barcelona, Foment de Pietat Catalana. 8°. 332 p.

Bremer [Frdr.]. Handlexikon d. Musik. Hrsg. v. Bruno Schrader. 5. Aufl. der neuen Ausg. (Reclams Univers.-Bibl. Nr. 1681/1686.) Leipzig, Reclam. kl. 8°, 549 S. ℳ 1.80.

Bultingaire, Léon. Inventaire des périodiques scientifiques des bibliothèques de Paris. Fasc. 1. Paris ['24] Masson & Cie. 8° à 2 col., XV, 320 p.

Dunstan, Ralph. A Cyclopædic dictionary of music. 4th ed., enl. and rev. London, K. Paul. 8°. 642 p. 25 s.

Eaglefield-Hull, A. Das neue Musik-Lexikon*. Nach dem Dictionary of modern music and musicians bearb. von Alfred Einstein. Etwa 10 Liefrgn. Berlin, M. Hesse. gr. 8°. Je ℳ 1.75.

Eitner, Rob. Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker u. Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte d. 19. Jhs. Bd. 5. Hainglaise-Kytsch. [Desgleichen.] Bd. 7. Milleville, Francesco-Pluvier. Leipzig, Breitkopf & H. Lex. 8°. Je ℳ 12. Subskript.-Pr. je ℳ 10.

Emery, F. B. The violinist's dictionary s. Abschnitt VIII.

Favilli, Enrico. Il piccolo Fétis: dizionario biografico dei musicisti e dei principali fabbricanti di strumenti, dalle origini leggendarie della musica ai tempi moderni. IIda ed. Piacenza, Tarantola. 16°. 526 p. L. 12.

Glover, C. H. The Term's music. (Musician's bookshelf.) London, K. Paul. 8°. 184 p. 4 s. 6 d.

Haapanen, Toivo*. Verzeichnis der mittelalterlichen Handschriftenfragmente in der Universitäts-Bibliothek zu Helsingfors. II. Gradualia lectionaria missae. Helsingfors Universitetsbiblioteks skrifter VII. Helsingfors, (Universitätsbibliothek). gr 8°. XI, 96 S.

Hennings, Johs. Kleiner Führer durch die ältere und neuere Männerchorliteratur. Hamburg, H. Kampen. kl. 8°. 108 S.

Hitzig, Wilhelm*. Katalog des Archivs von Breitkopf & Härtel. 1. Musik-Autographe. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°, VI, 50 S. mit 1 Taf. ℳ 4.

---

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Spanien und Rußland erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren: Prof. Dr. Angul Hammerich in Kopenhagen, C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm, Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haapanen in Helsingfors, Dr. Igini Anglès, Bibliothekar an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona und S. Ginsburg, Professor am russischen Institut für Kunstgeschichte in Leningrad. Für die übrige außerdeutsche Musikbibliographie bin ich der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig zu Dank verpflichtet. Die Titel der Doktordissertationen wurden mir von den betreffenden Herren Dozenten freundlichst übermittelt. — Die in Rußland erschienenen Werke haben russischen Text.

Hohlfeld, Johs. Verzeichnis der Alten Herren der Deutschen Sängerschaft (Weim. C. C.) Bearb. 1925. Leipzig, Elsterstr. 35, Verlag der Dtsch. Sängerschaft, Bundesarchiv. kl. 8°. XIX, 656 S., m. Fig. ℳ 3.

Holt, Roland. A list of music for plays and pageants, with practical suggestions. New York, Appleton. 8°. 104 p., $ 1.

Katalog* der Musikabteilung der öffentl. Bibliothek der Universität Basel und der in ihr enthaltenen Schweizerischen Musikbibliothek. (Vorw. Gust. Binz). Bd. 1. Musikal. Kompositionen. Basel, Universitätsbibliothek. 4°. XI, 141 S. Fr. 5 u. Porto.

Kozew, S. Verzeichnis der Musikalien für Lenin-Abende. [Herausgegeben vom „Glawpolitproswet"]. Moskau, Verlag „Doloj Negranotnost". gr. 8°. 64 S. mit Noten.

Lerche, Julius. Das Wort zum Lied. 2000 der beliebtesten Konzertlieder im Texte. 2. Aufl. Berlin, Bote & Bock. 8°. 338 S. Geb. ℳ 4.50.

Mattfeld, Julius. The folk music of the Western hemisphere. A list of references in the New York Public Library. Compiled by J. M., Music Division. (Reprint. with additions from the Bulletin of the New York Public Library Nov. and Dez. 1924.) New York, Printed at the N.Y. P. Library. 8°. 74 S.

Musique adresses universel 1925—26. Adreßbuch des Musikalienhandels der ganzen Welt. Publication de l'office général de la musique. Directeur-Fondateur A. Bosc. Allmonatl. Nachträge in der Zeitung „Musique et Instruments". Paris, Office général de la musique. Die große Ausg. ℳ 20; kl. Ausg. ℳ 16.

Nestmann, Alf.* Die deutsche Weihnachtsmusik. Verzeichnis der dtsch. Weihnachtsmusikalien, gesammelt u. krit. nach Wertklassen eingeteilt. Nebst einem Vorwort „Weihnachtsmusik" von Dr. Adolf Aber. Leipzig, Selbstverlag, Funkenburgstr. 26. 8°. 142 S, mit 1 Titelb. Vergriffen.

Niemann, Walter. Taschenbuch für Klavierspieler. Kleine Elementarlehre, Fremdwörter u. Sachlexikon. 5. durchges. Aufl. d. „Klavier-Lexikon". Leipzig, Kahnt. 16°. 120 S. ℳ 2.

Nouguć, Édouard. La littérature du violoncelle. Choix de morceaux classés par difficultés et annotés. Paris, Delagrave. 8°. 181 p., fr. 10.

Osmin [d. i. Heinr. Simon]. Prof. Kalauers Musiklexikon u. a. musikal. Schnurren. 7. verm. Aufl. Leipzig, Steingräber-Verl. kl. 8°. 71 S., ℳ 1.50.

Panum und **Behrend.** Illustreret Musik-Lexikon. Heft 5—8. [Dän. Text.] Kopenhagen, Aschehong & Co. Je Kr. 2.

Portal, Charles. Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art du Tarn du XIIIe aux XXe siècle. Albi, Impr. coopérative du Sud-Ouest. 8°. XIX, 333 p., fr. 25.

Rapee, Erno. Encyclopedia of music for pictures. New York, Belwin. 8°. 520 p., $ 6.

Refardt, Edgar*. Verzeichnis der Aufsätze zur Musik in den nichtmusikal. Zeitschriften der Universitätsbibliothek Basel, abgeschlossen auf den 1. Januar 1924. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XVIII, 105 S., ℳ 4.

Sanbye, M. L. Kleines Musik-Wörterbuch. [Dän. Text.) Kopenhagen, Skandinavischer Musikverlag. 8°. 40 S.

Schaffen, Musikalisches, und Wirken aus drei Jahrhunderten. Sein Fortleben in der Gegenwart. Ausstellung musikgeschichtlicher Drucke, Handschriften u. alter Musikinstrumente. [Veranstaltet von:] Staats- u. Universitätsbibliothek, Museum für hamburgische Geschichte. [Katalog.] Hamburg, Curiohaus: Gesellschaft der Freunde des vaterländ. Schul- u. Erziehungswesens, Ausschuß für Musik. gr. 8°. VI, 89 S., 8 Taf., ℳ 1.50.

Scheurleer, D. F. Catalogus van de muziekwerken en de boeken over muziek [in het] Muziek-historisch museum van dr. D. F. Scheurleer. Register. 's-Gravenhage, M. Nijhoff. gr. 8°. III. 166 p., Geb. f 10.

Sorbelli, Albano. Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, opera fondata dal Prof. Giuseppe Mazzatinti. Vol. XXXI (Prato-Vercelli-Novara). Firenze, Olschki. 8°. 225 p.

Subject index to periodicals, 1921. Section H., Music. London, Grafton. 8°. 13 pag. Geb. 2 s. 6 d.

Theatergeschichte. Bearb. von Friedr. Michael. Musikwissenschaft. Bearb. von Rudolf Schwartz. Das Schrifttum d. J. 1924. Leipzig, Verlag des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler. 8°. 99 S., M. 3. = Jahresberichte des Literar. Zentralblattes über die wichtigsten wissenschaftl. Neuerscheinungen des gesamten deutschen Sprachgebietes — Jg. 1, Bd. 13.

Vannes, René. Dictionnaire universel de terminologie musicale. Epinal, R. Vannes. 8°. 230 p. fr. 12,50.

Verzeichnis* der im Jahre 1924 im Deutschen Reiche und in den Ländern deutschen Sprachgebietes erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. In alphabet. Ordnung nebst systemat. geordn. Übersicht u. einem Titel- u. Text-Reg. (Schlagwort-Reg.) Jg. 73. 1924. Leipzig, Hofmeister. 4°. VII, 303 S. ℳ 24.

Was man heute singt? Bd. 19, 20, 21, 22. Köln, Wamashi-Verlag J. Böttger. 16°. 16 S. Je ℳ 0,20. Bd. 21 (32, 8 S., ℳ 0,30).

Wit, Paul de. Welt-Adreßbuch der Musikinstrumenten-Industrie. 1925/1926. Tl. 1: Deutschland, Österreich, Tschechoslowakei. gr. 8°. XX, 825 S. Geb. ℳ 25.

II.

Periodische Schriften.

Von den laufenden Zeitschriften sind nur die Neuerscheinungen angezeigt.

Almanach* der Deutschen Musikbücherei. Hrsg. von Gustav Bosse. [Jg. 4.] 1924/25. Regensburg ('24), Bosse. 8°. 352 S. m. Abb., mehr. Taf., 1 faks. Brief. Geb. ℳ 3.

Almanach der städt. Schauspiele Baden-Baden. Hrsg. von Werner Hugo Kaufmann. (Jg. 1.) Spielzeit 1925. Baden-Baden, J. Pfeiffer. gr. 8°. 80 S. m. Abb.

Annuaire de l'association des artistes musiciens, fondé en 1843, par le baron Taylor. 82e année 1925. Paris, impr. Chaix. 8°. 163 p.

Annari dels Amics de l'Art litúrgic. Esglésies, altars, indumentària. Barcelona, Cercle Artístic de Sant Lluc. 8°. 202 p. mit Abb., LXXV m. Abb. vom Art litúrgic contemporani a Catalunya. Pts. 10.

L'Avenir musical et excursionniste. Paraissant le 1er et le 16 de chaque mois. Organe de la Fédération musicale des B.-du-Rh. et de la Fédération provençale des Sociétés excursionnistes, sportives, éducation physique. Ire année. Marseille, administration, 7, quai du Canal. Fol. Jährl. fr. 10.

Bärenreiter-Jahrbuch, Das. Hrsg. von Karl Vötterle. Folge 2. 1925. Mit der auch einzeln erhältl. Beil. „Wer sich d. Musik erkiest ..." 1 Bildtaf. Joh. Seb. Bach [Abb. u. mehr. Taf.] Augsburg, Bärenreiter-Verlag. gr. 8°. 56 S. ℳ 0,75, für Mitglieder d. Finkensteiner Bundes kostenlos.

Beethoven-Forschung.* Lose Blätter. Hrsg. v. Theodor Frimmel. H. 10. Mödling, J. Thomas. 8°. S. 37—60. ℳ 1.

Beethoven-Jahrbuch*, Neues. Begr. u. hrsg. von Adolf Sandberger. Jg. 1. Augsburg ('24), B. Filser. gr. 8°. 227 S. ℳ 10.

Blätter, Stimmwissenschaftliche, für Kultur und Kritik des Kunstgesanges. Herausgeber Otto Iro. 3. Jg. 1926. Wien, Verlag der Stimmbildung. 8°. Erscheinen vierteljährlich. Jährlich ℳ 3.

Blätter, Theaterwissenschaftliche. Fachorgan f. d. Wissenschaft, Kunst, Technik und Kultur des Theaters. Hrsg.: Bruno Th. Satori-Neumann und Walter Norbert. [Jg. 1.] 1925. (24 Hefte.) Berlin, Hermann Baswitz. 4°. Viertelj. ℳ 1,50.

Bolletino liturgico ambrosiano. Anno I, (n° 1., gennaio 1925). Red.: sacer. Cesare Dotta. Milano, Piazza Duomo, n° 16. 8°. Jährl. L 7.

Breitkopfs Nachrichten an den Musikalienhandel aller Länder. Nachrichten und Werbeblatt für das Haus Breitkopf & Härtel. 1. Jg. 1925. Erscheint 14tägig. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. Unentgeltlich.

Bühne, Podium, Film, Radio. Wochenschrift f. Theater, Musik, Kunst, Kritik, Kino, Vereine. Veröffentlichungs-Organ d. städt. Schauspiel- u. Opern-Aufführungen. Hrsg. u. Schriftleiter: A. Himmele. (52 Nrn.) Pforzheim, D. Weber. gr. 8°. Viertelj. ℳ 3.

Bühnenfreund, Der. Halbmonatsschrift. Hrsg.: Siegmund Benedict und Reinhard R. Braun. Jg. 1. 1925. (24 Hefte.) Elberfeld, Regi-Verlag. 4°. Jedes Heft ℳ 0,35.

Bühnen-Jahrbuch*, Deutsches. Theatergeschichtl. Jahr- und Adressenbuch. Hrsg. v. d. Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen. Jg. 37. 1926. Berlin W 62, Keithstr. 11, Genossenschaft Dtsch. Bühnen-Angehörigen. 8°. XVI, 856 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 6.

Bühnenvolksbund, Der. Reichsblätter d. BVB. (Verantw.: Wilh. Carl Gerst.) Jg. 1. 1925. (5 Hefte.) Berlin, Verl. d. Bühnenvolksbundes. gr. 8°. Jährl. ℳ 2,40; f. Mitgl. kostenlos.

De Musica. Zeitschrift der Musikabteilung des Russischen Kunsthistorischen Staatsinstituts. Heft 1. Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8°. 130 S. Rub. 1,30.

Flugschriften zur Musikpflege im Volk. Sonderdruck aus den Zeitschriften des Steingräber-Verlags. [Leipzig], Steingräber. 4°. 12 S. ℳ 0,25.

Girondine, La. Société musicale, dramatique et littéraire, fondée le 5 avril 1868. Bulletin mensuel de la société. Ire année. (No. 1, Nov. 1924.) Bordeaux, Impr. coopérative, 16, rue Siméon. 8°. 26 p.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1924. Hrsg. von Rudolf Schwartz. 31. Jg. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. 104 S., Musikbeil. 8 S. ℳ 5.

Jahrbuch* des Deutschen Sängerbundes. Amtl., alljährl. erscheinendes Handbuch d. Deutschen Sängerbundes. Bearb. von E. Schlicht. (Jg. 1.) Dresden ('26), W. Limpert. 8°. 307 S. m. Abb. ℳ 2.

Jahrbuch der städt. Bühnen, Düsseldorf. (Hrsg. Müller-Müller. Jg. 1.) Spielzeit 1924—25. Düsseldorf, Lintz. gr. 8°. IV, 98 S. m. Abb.

Jahrbuch der Vereinigung der Theaterfreunde für Altenburg u. Umkreis. Schriftl.: Karl Gabler. (Jg. 1.) 1925. Altenburg, Pierersche Hofbuchdr. gr. 8°. 76, XIV S. m. Abb. ℳ 1.

Jahrbuch des Zürcher Stadttheaters. Hrsg. von Paul Trede. Jg. 3. 1924/25. Zürich, Stadttheater. gr. 8°. 113 S., 12 S. Abb. Fr. 2.

Kirchensänger, Der katholische. Organ d. Cäcilien-Vereins der Erzdiözese Freiburg. Red.: Karl Schweitzer. [Jg. 1.] (12 Nrn.) Freiburg i. Br., Münsterplatz 33. 4°. Viertelj. ℳ 0,75.

Lautenspieler, Der. Zeitschrift für stilgerechtes Lautenspiel. (Hrsg.: Niels Sörnsen. Jg. 1. 1925. 12 Hefte. Hamburg 8, Luisenhof 100, C. Holler. gr. 8°. Jährl. ℳ 5.

Männerchor, Der. Zeitschr. zur Erforschg. des Wesens u. d. Geschichte d. Männerchors. (Hrsg. J. Butz.) Jg. 1. 1925. (12 Hefte.) Bonn a. Rh. (Weberstr. 21), Fr. J. Butz. gr. 8°. Viertelj. ℳ 1,50. Einzelh. ℳ 0,50.

Mundo Musical. Revista mensual ilustrada. Organo del Sindicato Musical de Cataluña. Barcelona (Nr. 1, Mai 1925). Jährlich Pts. 4.

Music and youth. Vol. 4. 1924. Illus. London, Evans Bros. gr. 8°. 230 p. 7 s. 6 d.

Musikalische Bildung. Sammlungen von Aufsätzen über pädagogische, wissenschaftliche und soziale Probleme des Musiklebens. [Moskau], Verlag des Moskauer Staatskonservatoriums. gr. 8°. 64 S., 5 Tab.

Musikblätter für die „Deutsche Jugend". (Schriftl. Heinr. Schumann.) Jahr 1. 1925. (Hamburg, Neuland-Verl.) gr. 8°. Jedes Heft ℳ 0,25.

Musikbote. Gel. von Otto Siegl. Jg. 1. 1925. [12 Hefte.] Wien, Doblinger. gr. 8°. Viertelj. ℳ 1,80.

Musik im Leben s. vor. Jahrbuch.

Musikinstrumentenbau, Der. The construction of musical instruments. La construcción de instrumentos de música. Fach- u. Export-Zeitschrift für die gesamte Musikinstrumenten-Fabrikation u. Handel. Jg. 2. 1925. (24 Nrn.) Berlin W 30, Barbarossastr. 38, P. Vogel. 4°. Monatl. ℳ 0,50.

Musikjahrbuch, Deutsches. Hrsg. von Rolf Cunz. Bd. 2/3. Essen, Th. Reismann-Grone. 8°. XII, 401 S. Geb. ℳ 9.

Musiker-Kalender f. 1926. 38. Jg. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburger Str. kl. 8°.

Musiker-Kalender* v. Hesse-Stern, Vereinigter. Jg. 48. 1926. Tl. 1. [2] Bd. 1, 2. Berlin, M. Hesse Verl. 16°. 160; 422; 723 S. Lw. u. geh.

Musiker-Kalender, Süddeutscher. Hrsg. vom Süddeutschen Musiker-Verband, E. V., Sitz Heidenheim-Brenz. 1925. Aalen, Süddeutsche Musiker-Ztg. 16°. 108 S., Schreibp. ℳ 0,80.

Musik-Kalender, Spemanns. 1926. [Stuttgart, Spemann.] gr. 8°. 55 Bl. m. Abb., 12 Taf. ℳ 2. [Wochenabreißkalender.]

Musiklehrer-Kalender, Deutscher. Hrsg. von Rich. Krentzlin. Berlin, Schlesinger. ℳ 2.

Musik- u. Sänger-Freund, Hessischer. Illustr. Zeitschr. mit regelmäßigen Musikbeilagen für Männergesang, gem. Chöre, Dirigenten u. Sänger. Schriftleiter: Carl Kirsch, Fulda. 1. Jg. Fulda, Sturmiusstr. 9. 4°. Erscheint am 15. jeden Monats. Jährlich ℳ 4,50.

Musik-Magazin. (Organ d. Verbandes d. deutschen Konzertdirektionen e.V.) Zeitschrift für Künstler-Propaganda. Verantw.: Fritz Seibert. Jg. 1. (6 Hefte.) Berlin, Paul Speier & Co. [Komm.: Breitkopf & H., Leipzig.] 2°. Einzelheft ℳ 0,50.

Musique et théâtre. Le moniteur musical et théâtral. Revue bi-mensuelle. No. 1. 15 mars 1925. Paris, impr. Lang, Blanchong et Cie. 4°. Jährlich fr. 80.

Musikwiedergabe, Die, und deren verwandte Gebiete. Zeitschr. f. d. Reform des gesamten Musikwesens. Schriftl.: Josef Weiss. [12 Nrn.] 1. Jg. (Nr. 1. 1. Dezember 1925.) Berlin, Gebr. Mangelsdorf. 4°.

Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich. 113. s. Abschnitt V unter Cornelius, Peter. 114. unter Debussy.

Nitzsche, Curt. „Sänger herbei!" Ein Sänger-Taschenbuch. Dresden-A., Moritzstraße 12: R. Lange. gr. 8°. 36 S. m. Fig., 1 Taf. ℳ 0,60.

Orchester, Das. Amtl. Blatt d. „Reichsverbandes deutscher Orchester und Orchestermusiker". Schriftl.: Reinhold Scharnke. Jg. 2. (24 Nrn.) Berlin SW 68, Lindenstr. 16/17, Louis Borchardt. 4°. Monatl. ℳ 1.

Orchesterstimmen. Monatsblatt der Münchner Orchestervereinigung E. V. [Verantwortlich: Rich. Müller.] 1. Jg. [1925.] München, Maffeistraße 7. 8°.

Orfeó Català a Roma, L'. Barcelona ('25). 4°. (Mit Abb.) 138 p. Pts. 3.

Organists' benevolent league. 15th annual Report 1924. [Kein Verlagsort und Verleger angegeben.]

Organon. Ein Blatt zur Pflege und Förderung kathol. Werte: Liturgie, Musik, Kunst, Literatur, Wissenschaft, Natur. Schriftl.: A. Zehelein. Jg. 2. 1925. (12 Hefte.) München, Schloß Biederstein, Kreuz-Verlag. 8°. Jährl. ℳ 4. Einzelh. ℳ 0,40.

Rushworth and Dreaper. Concert Calendar 1925/6. Liverpool, Islington.

Sängerzeitung, Mitteldeutsche. Sängerbund an der Saale. (Verantw. A. Kinsky.) [1. Jg.] 1925. (12 Nrn.) Nr. 1. Okt. Halle, Sängerbund a. d. Saale, L. Wucherer Str. 6. 4°. Jede Nr. ℳ 0,30.

Scheinwerfer, Der. Monatsberichte a. d. Opern- und Konzertleben. Herausgeber: Egon Benisch u. Erich Hohmann. (2. Jg. der „Vox populi".) Nr. 1. Sept. 1925. Charlottenburg, Bismarckstraße 87, Otto Lax. 8°. Jedes Heft ℳ 0,50.

Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (1851—1925). Bulletin n° 75, Année 1923—1924. Paris ('24), siège social, 10, rue Chaptal. 8°. 223 p.

Spielplan, Der. Berliner Wochenkritik. Hrsg.: Kurt Groetschel u. Alfons Greeven. (Jg. [1]. 1925.) Nr. 1. Oktober. 52 Nrn. Berlin-Wilmersdorf, Uhlandstr. 61. gr. 8°. Viertelj. ℳ 1,25.

Staatsoper, Die, Berlin 1919 bis 1925. Ein Almanach. Hrsg. von Julius Kapp. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. kl. 8°. 208, XXIV S., zahlr. Taf., 1 Pl. Kart. ℳ 4,50.

Stimmwart, Der. Zeitschrift d. Gesellschaft f. Stimmkultur. Hrsg.: George Armin. Jg. 1. 1925/26. (Etwa 10 Hefte.) Berlin, W. Fiebig. gr. 8°. Jährl. ℳ 8.

Tänzer, Der. Das Blatt f. Tanz u. Gesellschaft. Alleiniges amtl. Organ d. Reichsverb. zur Pflege d. Gesellschaftstanzes. Chefred.: Burghard Frh. von Reznicek. Jg. 2. 1925. (24 Nrn.) Berlin S 14, Adolph Fürst & Sohn. 4°. Einzelnr. ℳ 0,60.

Theater-Almanach, Hallescher. Halle a. d. Sa., Mitteldeutscher Verlag. gr. 8°. 70 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Theaterkultur. Hrsg. v. Rich. Elsner. (Wahres Deutschtum. H. 2.) Berlin-Pankow ('24), Verl. der Deutschen Kulturgemeinschaft. Leipzig, Fleischer in Komm. gr. 8°. 32 S. ℳ 0,60.

Theater- und Musik-Kalender für das Jahr 1925. Leningrad, Verlag „Dwigatel". 8°. 16, 378 8. S.

Tonkunst-Kalender, Rob. Forbergs, 1926. Leipzig, Forberg. gr. 8°. 58 Bl. m. Abb. ℳ 2. [Wochenabreißkalender.]

Toulouse-Spectacles. Organe hebdomadaire de la vie artistique. Ire année. 1924. Toulouse, Impr. toulousaine. 8°. Jährl. fr. 15.

Volkstanz, Der. Geleitet von Elfriede Cario. [Jg. 1.] 1925. 6 Hefte. Leipzig, Teubner. 16 × 22 cm. Jedes Heft ℳ 0,30.

Wegweiser, Der. Blätter d. Bayer. Landesbühne. (Geleitet von Ernst Leop. Stahl.) [Jg. 1.] Spielj. 1924/25. H. 1. München, Prinzregententheater: Deutsche Landesbühne. 8°.

III.

Geschichte der Musik

(Allgemeine und Besondere).

Barni, Enrico. Piccolo contributo alla storia della musica. Pavia, tip. Popolare. 8°. 7 p.

Barrett, William Alex. English church [music] composers. With extra chapters by G. H. Beard. With frontis. London, S. Low. 8°. 197 p. 2 s. 6 d.

Bartlett, J. Vernon. Early church history: a sketch of its first four centuries. London, R. T. S. 8°. 256 p. 3 s. 6 d.

Bauer, Marion, and **Ethel Peyser.** How music grew, from prehistoric times to the present day. New York, Putnam. 8°. 621 p. il., $ 4,50.

Behn, Friedrich. Die Musik d. Altertums. Mit 20 Abb. (Kulturgeschichtl. Wegweiser durch d. römisch-german. Central-Museum Nr. 7.) Mainz, L. Wilckens in Komm. 8°. 40 S. ℳ 0,50.

Berthon-Chincholle Mme. La musique à travers les âges. Tableau synoptique. Publié avec l'approbation de Vincent d'Indy. Paris, au bureau d'Edition de la Schola cantorum. Fol. fr. 10.

Bertrand, P. Précis d'histoire de la musique. 2 éd. Paris, Leduc. 8°. 167 p. fr. 12.

Bie, Oscar. Die neuere Musik bis Rich. Strauß. 3. Aufl. Mit 31 Bildn. u. Notenbeilagen. (Die Musik. 33/34.) Leipzig, Kistner & Siegel. kl. 8°. 122 S. Geb. ℳ 2,75.

Bie, Oscar. Der Tanz. 3. erw. Aufl. Mit 100 Kunstbeil. [Taf.] Berlin, J. Bard. gr. 8°. 394 S. Geb. ℳ 20.

Blume, Frdr.* Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. u. 16. Jh. (Berliner Beiträge zur Musikwiss. Bd. 1.) Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8°. V, 151; IV, 58 S. ℳ 8.

Blume, Frdr.* Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik. Mit e. Notenanh. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. III, 157, 48 S. ℳ 6.

Bonaventura, Arnaldo. Manuale di storia della musica. 8va ed. migliorata e aggiornata. Livorno, Giusti. kl. 8°. 247 p. L 6.

Bonaventura, A. Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino. (Manuali Hoepli.) Milano, Hoepli. 16°. VIII, 282 p., con una tavola. L 16.

Boucher, François. Le Pont-Neuf. Introd. de H. Lavedan. T. 1. Le pont-neuf dans Paris. Paris, Le Goupy. 4°. Preis kompl. in 2 Bdn. 400 p. mit 72 Taf. fr. 448.

Braudo, E. M. Allgemeine Musikgeschichte. Bd. II (Vom Anfang des 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts). Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. X, 266 S.

Brower, Harriette. Story-lives of master musicians. Illus. London, Harrap. 8°. 292 p. 7 s. 6 d.

Burian, Irma. In Frau Musicas Museum. Musikgeschichtl. Unterhaltg. und Belehrg. für die musikalische Jugend. Wien, Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wissensch. u. Kunst. 8°. 293 S. m. Abb. Geb. ℳ 5,80.

Capri, Antonio. La musica da camera. Dai clavicembalisti a Debussy. (Biblioteca di cultura moderna, n. 128.) Bari, Laterza e Figli. 8°. 266 p. L 18.

Carse, Adam. The history of orchestration. With 66 musical illustrations. London, K. Paul. [New York, Dutton.] 8°. 362 p. 12 s. 6 d.

Casimiri, R. La rinascita della musica sacra nel sec. XVI, opera di santi e di genî. [In: Le Conferenze al Laterano.] Roma ('24), tip. Pontificia nell' istituto Pio IX. 8°. 254 p. L 11,50.

Cinquante ans de musique française. 1874—1925. Publié sous la direction de L. Rohozinski. T. I. L'opéra, par L. Laloy. L'opéra comique, par H. Malherbe. L'opérette, par J. Brindejont-Offenbach. La symphonie, par E. Vuillermoz. L'architecture théâtrale (introduction), par G. Gromort. Paris, Les éditions musicales de la librairie de France. Fol. XVI, 305 p. ill.

Cotta, Johs. Der Kabarettkünstler, nebst einem Abriß der Geschichte d. deutschen Kabaretts. Leipzig, H. Beyer. 8°. 64 S. ℳ 1.

Dausend, Hugo. Der Franziskanerorden u. die Entwickelung der Liturgie. Münster ('24), Aschendorffsche Verlh. 8°. 19 S. ℳ 0,80.

Deanesly, M. A history of the mediaeval church, 590—1500. With 2 maps. London, Methuen. 8°. 288 p. 7 s. 6 d.

Diaz de Escovar, Narciso, y Lasso de la Vega, Francisco. Historia del teatro español. 2 Bde. Barcelona ('24), Montaner y Simón. gr. 8°. 467 p.; 418 p.

Doren, Dom **Rombaut van.** Etude sur l'influence musicale de l'abbaye de Saint Gall (VIIIe au XIe siècle). [Univ. de Louvain, Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philologie 2me série, fasc. 6me.] Löwen, Uystpruyst. 8°. 160 S. m. 3 Taf.

Duchatre, Pierre-Louis. La comédie italienne. L'improvisation. Les canevas, vies, portraits, masques et costumes des illustres personnages de la commedia dell' arte. Paris, Librairie de France. 4°, illustr., 14 facsm. fr. 90.

Durand, Jacques. Abrégé de l'histoire de la musique. Paris ('24), Durand et fils. 8°. 40 p. fr. 1,50.

Eisler, Robert. Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike. (Vorträge der Bibliothek Warburg. 2, Tl. 2.) Leipzig, Teubner. 4°. XX, 424 S. m. Abb., 24 Taf. ℳ 25.

Elson, Louis Charles. The history of American music; rev. to 1925. New York, Macmillan. 8°. 436 p. il. $ 6.

Evans, D. O. Le théâtre pendant la période romantique (1827—1848). Paris, Les Presses universitaires de France. 16°. VI, 96 p. fr. 10.

Farmer, Henry G. The Arabian influence on musical theory. London, H. Reeves. 8°. 2 s. 6 d. [Derselbe.] Byzantine musical instruments in the 9th century. Ebenda. 8°. 2 s. 6 d.

Faulkner, Anne Shaw. What we hear in music; a course of study in music history and appreciation for use in the home, music clubs, conservatories etc. 5th rev. ed. Camden, N. J., Victor Talking Machine Co., Educ. Dept. 8°. 451 p. $ 1,50.

Fellowes, Edmund H. The English madrigal. (World's manual. Nr. 33.) London, Milford. 8°. 111 p. 3 s. 6 d.

Flood, William H. Grattan. Early Tudor composers: biographical sketches of 32 musicians and composers of the period 1485—1555. Pref. by W. H. Hadow. London, Milford. 8°. 121 p. 6 s.

Forns, José. Historia de la musica. T. 1. Madrid, Imp. clasica española. 8°. Pts. 11.

Gardiner, E. N. Olympia: its history and remains. Illus. London, Milford. gr. 8°. 336 p. 50 s.

Genest, Émile. L'opéra-comique connu et inconnu, son histoire depuis l'origine jusqu'à nos jours. Préface de M. Albert Carré. Paris, Fischbacher. 8°. XI, 351 p. fr. 15.

Gennrich, Friedrich.* Die altfranzösische Rotrouenge. Literarhistorisch-musikwiss. Studie 2. Halle, Niemeyer. gr. 8°. VII, 84 S. ℳ 7.

Graham, H. The early Irish monastic schools: a study of Ireland's contribution to early medieval culture. London, Talbot. 8°. 222 p. 5 s.

Grew, Sydney. Makers of music: the story of singers and instrumentalists. Illus. London, Foulis. 8°. 365 p. 6 s. [Derselbe.] Masters of music. Ebenda. 8°. 10 s. 6 d.

Grünberg, Max. Meister der Violine. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 8°. 257 S. Geb. ℳ 6.

Grunsky, Karl. Musikgeschichte d. 17. Jahrhs. 2., völlig umgestalt. Aufl. Neudruck. (Sammlg. Göschen. 239.) Berlin, de Gruyter & Co. kl. 8°. 148 S. Geb. ℳ 1,25.

Güttler, Hermann.* Königsbergs Musikkultur im 18. Jh. Königsberg i. Pr., Bruno Meyer & Co. 8°. 298 S., 22 Taf., 1 Tab. ℳ 16.

Haase, Felix. Altchristliche Kirchengeschichte nach orientalischen Quellen. Leipzig, Harrassowitz. gr. 8°. XVI, 420 S. ℳ 18.

Hadow, William Henry. Music. New York, Holt. 8°. 256 p. $ 1.

Hain, Karl. Ein musikal. Palimpsest. (Veröffentlichgn. der Gregorian. Akad. zu Freiburg in d. Schweiz, hrsg. von P. Wagner. H. 12.) Freiburg i. d. S., Selbstverlag, Vikar K. Hain, Bülach bei Zürich. gr. 8°. 75 S. m. 33 Lichtdrucktaf.

Hamilton, Clarence Gr. Piano music, its composers and characteristics. Boston, Ditson. 8°. 235 p. il. $ 2.

Handbuch der Musikgeschichte unter Mitw. von Fachgenossen hrsg. von Guido Adler. Mit vielen (316) Notenbeisp. u. (56) Abb. [2. Tsd.] Frankfurt a. M. ('24), Frankfurter Verlags-Anstalt. 4°. XIV, 1097 S. ℳ 48.

Hill, Edward B. Modern French music. With ports. London, Allen & Unwin. 8°. 418 p. 15 s.

Holbrooke, Jos. Contemporary British composers. With ports. and facsims. of musical examples. London, C. Palmer. 8°. 336 p. 15 s.

Keller, Otto. Die Operette in ihrer geschichtl. Entwicklung. Musik, Libretto, Darstellg. Wien ('26), Stein-Verlag. 8°. 504 S. m. 54 Taf. ℳ 10.

Kretzschmar, Hermann. Geschichte der Oper. Übersetzung und Abbildungen-Auswahl von P. W. Gratschew. [Herausgegeben von dem Russischen Kunsthistorischen Staatsinstitut]. Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8°. 406 S., 24 Abbild. und 15 Notenbeil. Rub. 4.

Langlois, Ch. V. La vie en France au moyen âge de la fin du XIIe au milieu du XIVe siècle, d'après les romans mondains du temps. Paris ('24), Hachette. 8°. 392 p., 25 plchs., 2 figs. fr. 25.

Leroquais, abbé V. Les sacramentaires et les Missels manuscrits des Bibliothèques publiques de France. 3 vols. et un vol. de 125 plchs. Paris, Champion. 4°. XL, 360 p. u. 125 plchs.

Liederbuch,* Locheimer, und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann. In Faks.-Druck hrsg. von Konrad Ameln. Berlin, Wölbing-Verl. gr. 8°. 96 faks. S., 24 S. m. Fig., 1 Taf. Geb. ℳ 65.

Ludwig, Frz. Kurzgef. Musikgeschichte d. Erzgebirges. Mit einem Gluck-Bildnis und einer Übersichtskarte, Orts- und Namenreg. Kaaden ('24), V. Uhl. kl. 8°. 55 S. Kč. 6.

Manteyer, Georges de. Les origines chrétiennes de la IIe Narbonnaise, des Alpes-Maritimes et de la Viennoise. Aix-en-Provence, A. Dragon. gr. 8°. 461 p., 7 plchs. hors texte et une grande carte, fr. 60.

Metcalf, Frank J. American writers and compilers of sacred music. New York, Abingdon. 8°. 373 p. il. $ 3.

Meyer, Kathi.* Das Konzert. Ein Führer durch die Geschichte des Musizierens in Bildern und Melodien. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf. gr. 8°. 166 S. Geb. ℳ 13. = Musikal. Volksbücher, Sonderreihe.

Miragoli, Livia. Il melodramma italiano nell' ottocento. Roma, Maglione e Strini. 8°. L. 14.

Moser, Hans Joachim*. Geschichte der deutschen Musik, in 3 Bänden. Bd. 1: Geschichte der deutschen Musik von den Anfängen bis zum Beginn d. 30jähr. Krieges. 4., völlig neugestalt. Aufl. Stuttgart ('26), Cotta Nf. gr. 8°. XVI, 532 S. ℳ 15.

Müller, Günther.* Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart. (Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen. Bd. 3.) München, Drei Masken-Verlag. gr. 8°. X, 335, 48 S. ℳ 10.

Navarre, Octave. Le théâtre grec; l'édifice; l'organisation matérielle; les représentations. Avec 38 fig. Paris, Payot. 8°. 280 p. fr. 12.

Nef, Charles. Histoire de la musique. Édition française par Yvonne Rokseth. Préface de M. André Pirro. Paris, Payot. 8°. fr. 25.

Newmarch, Rosa. L'opéra russe. Texte français autorisé de S. Maerky-Richard. Paris, Alcan. 8°. fr. 10.

Niemann, Walter. Das Klavierbuch. Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister bis zur Gegenwart. Mit Übersichten über den Klavierbau und die Klavierliteratur. Mit zahlr. Abb. 12., reich verm. u. vollständ. durchgearb. Aufl. Leipzig, Kahnt. 8°. XVI, 297 S. Geb. ℳ 6.

Das **Palimpsestsakramentar** im Codex Augiensis CXII, ein Meßbuch ältester Struktur aus dem Alpengebiet. Hrsg. u. m. Einl. vers. v. Alban Dold, nach s. liturgie-geschichtl. Stellg. unters. von Anton Baumstark. Mit Anh.: Zwei altfränk. Gebete aus Codex Aug. CCLIII. Verlag der Kunstschule Beuron. [Leipzig: O. Harrassowitz in Komm.] gr. 8°. LX, 40 S. ℳ 6.50.

Parent, Denise. Les instruments de musique au XIVe siècle. Position de thèse. Paris, Picard. 8°.

Pirro, André. Les clavecinistes. Étude critique illustrée de 12 reproductions hors texte. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 128 p.

Proceedings of the Musical association 1924/25. London, Novello & Co. £ 1.

Procter, W. C. The story of sacred song. London, Clarke. 8°. 176 p. 4 s.

Prod'homme, J.-G. L'Opéra (1669—1925). Paris, Delagrave. 16°. fr. 7.

Reed, E. M. G. Story-lives of great composers. Vol. 1. Illus. London, Evans Bros. 8°. 112 p. 2 s. 6 d.

Riemann, Hugo. Musikgeschichte in Beispielen. Mit Erl. von Arnold Schering. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. VIII, 16, 334 S. Geb. ℳ 10.

Rubino, Benedetto. Le ultime sacre rappresentazioni in Sicilia. La lavanda dei piedi a S.Fratello. (Estr. da „il Folklore italiano". Anno I, n. 1.) Catania, F. Guaitolini. 8°. 12 p. L. 3.

Sabanejew, L. Allgemeine Musikgeschichte. Moskau. Verlag „Rabotnyk prosweschtschenija". gr. 8°. 266 S. Rub. 2.

Salvedra de Grave, J. J. De troubadours. 2e druk. Leiden, Sijthoff's Uitgevers maatschappij. 8°. VII, 114 p. F 2.25.

Schelling, Felix, E. Elizabethan playwrights: a short history of the English drama from mediæval times to the closing of the theatres in 1642. London, Happers. 8°. 351 p. 12 s. 6 d.

Schering, Arnold. Tabellen zur Musikgeschichte. Übersetzung von S. Ginsburg unter Redaktion von Igor Glebow. [Handbücher der Musiklehre. Herausgegeben von dem Russischen Kunsthistorischen Staatsinstitut.] Leningrad ('24), Verlag „Academia". gr. 8°. 156 S. Rub. 2.

Scherwatzky, Rob. Geschichte der deutschen Musik bis Joh. Seb. Bach. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. 42 S. ℳ 0,60. [Derselbe.] Geschichte der deutschen Musik seit Joh. Seb. Bach. Leipzig, ebenda. 8°. 59 S. ℳ 0.80 = Deutschkundl. Bücherei.

Schmidt, Curt Dietrich. Studien zur Geschichte des Konzils von Trient. Tübingen, Mohr. gr. 8°. III, 220 S. ℳ 8.40.

Scritti di storia organaria per il restauro dell' organo di Santa Maria Maggiore in Trento, raccolti a cura del comitato. Trento, stab. arti graf. Tridentum. 8°. 129 p. con 9 tav.

Sondheimer, Rob.* Die Theorie der Sinfonie und die Beurteilung einzelner Sinfoniekomponisten bei den Musikschriftstellern des 18. Jhs. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 99 S. ℳ 3.

Spreckelsen, Otto. Die Stader Orgeln und ihre Schicksale. (S.-A. aus dem „Stader-Archiv" 1925, N. F., H. 15.) Stade, Druck v. A. Pockwitz Nachf. Karl Krause. 8°. 31 S.

Stapper, R. Die Messe im Abendmahlssaale u. in der urchristl. Kirche. Paderborn, Schöningh. kl. 8°. 48 S. ℳ 0.55.

Stier, Ernst. Kurzgefaßte Geschichte der Musik für Schüler und Freunde der Tonkunst. (Sammlung Bartels. Nr. 15.) Braunschweig, Fritz Bartels. 8°. X, 197 S. ℳ 3.60.

Stolpjansky, P. N. Das alte Petersburg. Die Musik und das Musizieren im alten Petersburg. Musikgeschichtliche Studie. Leningrad ('25), Verlag „Mysl". gr. 8°. 187 S. mit Abb. Rub. 1,75.

Streatfeild, R. A. The Opera: a sketch of the development of opera, with full descriptions of all works in the modern repertory. Intro. by J. A. Fuller-Maitland. 5th ed., rev. enl., and brought down to date by E. J. Dent. London, Routledge [New York, Dutton]. 8°. 422 p. 8 s. 6 d.

Stütz, Oskar. Über die Musiker und Instrumentenbauer des Erzgebirges. Mit e. Kunstbeil. Kaaden ('24), V. Uhl. kl. 8°. 38 S. Kč. 5.

Sunyol, Dom Gregori M.* Introducció a la Paleografia musical Gregoriana. Abadia de Montserrat. 4°. 409 p. mit viel. Fksms., Taf. u. 5 gr. Taf. als Anhg. Pts. 30. [Leipzig, A. Lorentz in Komm.]

Wasielewski, Wilh. Jos. v. Das Violoncell und seine Geschichte. 3., verm. Aufl. v. Waldemar v. Wasielewski. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 289 S., m. Abb. ℳ 6.

Weege, Fritz. Der Tanz in der Antike. Halle a. d. Saale, Niemeyer. 4°. 192 S. m. 246 Abb. Geb. ℳ 45.

Weingartner, Felix. Symphony writers since Beethoven. 2nd impr. London, W. Reeves. 8°. 7 s. 6 d.

Weinmann, Karl. Geschichte der Kirchenmusik mit besond. Berücks. d. kirchenmusikal. Restauration im 19. Jh. 13.—15. Tsd. (Sammlung Kösel. 64/65.) München, Kösel & Pustet. kl. 8°. X, 314 S. Geb. ℳ 2.50.

Weissmann, Adolf. The problems of modern music. London, Dent and Sons. 6 s.

Westphal, Johs. Das evangel. Kirchenlied nach seiner geschichtlichen Entwicklung. 6., verm. u. verb. Aufl. Berlin, Union (Zweigniederlassung). gr. 8°. XIX, 272 S. Geb. ℳ 6.

White, Robert T. Music and its story. Cambridge, Univers. Press. [New York, Macmillan.] 8°. 192 p. il. $ 3.

Winds, Adolf. Geschichte der Regie. Mit 6 Skizzen im Text u. 145 Abb. auf 90 [eingedr.] Taf. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 4°. 139, 96, 6 S. Geb. ℳ 14.

Wolf, Johs.* Geschichte der Musik in allgemeinverständl. Form. Tl. 1: Die Entwicklung der Musik bis etwa 1600. (Wissenschaft u. Bildung. 203.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 159 S. Geb. ℳ 1.60.

Wolzogen, Hans von. Großmeister deutscher Musik. s. Abschn. IV unter Musikbücherei.

Woollett, Henry. Histoire de la musique depuis l'antiquité jusqu'à nos jours en quatre volumes. Ouvrage couronné par l'Académie des beaux-arts. Prix Bordin (1910). 4e vol. Paris, Eschig et Cie. 8°. 490 p. ill. fr. 6.

Wray, Elizabeth. A skeleton history of music from 1400 to the present day. London, K. Paul. 8°. 179 p. 4 s. 6 d.

Zucker, Paul. Die Theaterdekoration des Barock. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes. Berlin, R. Kaemmerer. 4°. 56 S., 36 Taf. — [Derselbe.] Die Theaterdekoration des Klassizismus. Eine Kunstgeschichte des Bühnenbildes. Ebenda. 4°. 27 S., 40 Taf. Je geb. ℳ 45.

IV.

Biographien und Monographien

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Anderson, Otto. Runeberg och musiken. (Svenska Litteratursällsk.förhandlingar.) Helsingfors. 42 S.

Andersson, Nils. Svenska Låtar. [Mit Porträts u. Biografien der Spielleute.] Dalarne. Hft. 1. 1922. [2] + 184 s. 20 Kr. Hft. 2. 1923. 160 s. 15 Kr. Hft. 3. 1924. 201 s. 18,50 Kr. Hft. 1. u. 2. Stockholm, Norstadt. Hft. 3. Ibid., Bonnier.

Arbeau, Thoinot. Orchesography: a treatise in the form of a dialogue, whereby all manner of persons may easily acquire and practise the honourable exercise of dancing. Now first translated from the original edition published at Langres, 1588; by C. W. Beaumont. London, C. W. Beaumont. 8°. 174 p. 25 s.

Arnaud-Bouteloup, Jeanne. Marie-Antoinette et l'art de son temps. Thèse pour le doctorat. Strasbourg ('24), Impr. alsacienne. 8°. VII, 147 p.

Atti del secondo congresso italiano di musica tenuto in Firenze nei giorni 27—29 dicembre 1923. Firenze ('24), an. Libraria italiana. 8°. 67 p., LXVI. L 10.

Aubry, G. Jean — siehe Jean-Aubry.

Aucassin et Nicolette, chantefable du XIIIe siècle, éditée par Mario Roques. Paris, Champion. XXXVI, 99 p. et facs. fr. 7.

Aulos. Literarisch-musikalische Publikation, Jean Sibelius gewidmet. Helsinki, Suomen Musiikkilehti. 4°. 60 S. Finn. ℳ 28.

Azkue, Resurrección Ma de. Cancionero popular vasco. Edición manual sin acompañamiento. Tom. IX Canciones de Oficio y Religiosas. 106 p. Tom. X. Romances y Cuentos, 149 p. Tom. XI. Canciones de Ronda, 90 p. Barcelona. 8°. Je Pts. 6.

Azkue, Resurrección Ma de. Las mil y una canciones populares vascas. Indices y Addenda. p. 60. Barcelona. 8°.

Barbeau, Charles M., and **Sapir, Edward.** Folk songs of French Canada. New Haven, Conn., Yale. [Oxford Univ. Press.] 8°. 238 p. $ 4.

Bartók, Béla.* Das ungarische Volkslied. Versuch e. Systematisierg. d. ung. Bauernmelodien. Mit 320 Melodien. Deutsche Übers. d. Liedertexte von Hedwig Lücke. (Ungarische Bibliothek. Reihe 1, 11.) Berlin, W. de Gruyter & Co. 4°. IV, 236, 87 S. ℳ 12.

Batlle, Joan Ba. Los Goigs a Catalunya (Mit 100 Abb. XVII Jahrh.). Barcelona ('24), kl. 8°. 128 p. Pts. 10. — [Derselbe.] Los Goigs a Catalunya en lo segle XVIII. (Mit-Orig. Abb.) Barcelona ('25). kl. 8°. 160 p. Pts. 10.

Béchard d'Harcourt, M. Melodie popolari indiane (Equador, Perù, Bolivia), raccolte ed armonizzate. Milano, Ricordi. 8°. L 12.

Beiträge zur Organistentagung Hamburg-Lübeck 6. bis 8. Juli 1925. Hrsg.: Gottlieb Harms. Klecken, Ugrino, Abt. Verlag. 8°. 48 S. Musikbeil. 2 S. ℳ 1.

Bericht* üb. den musikwissenschaftl. Kongreß in Basel. Veranstaltet anläßl. d. Feier des 25jähr. Bestehens der Ortsgruppe Basel der Neuen Schweizer. Musikgesellschaft Basel vom 26. bis 29. Sept. 1924. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 399 S., 1 Titelb. ℳ 12. — Bericht über den zweiten Kongreß für Ästhetik s. unter Kongreß.

Bericht des Kampfgerichts vom Internationalen Musikfest anläßl. d. 50jähr. Gründungs-Jubiläums der Stadtmusik Lörrach in Lörrach. Pfingsten 1925. Lörrach, Oberbadisches Volksblatt. 8°. 23 S. ℳ 1,50.

Blom, Eric. Stepchildren of music. London, Foulis. 6 s.

Blümml, Emil Karl, u. Gust. Gugitz. Alt-Wiener Thespiskarren. Die Frühzeit d. Wiener Vorstadtbühnen. Mit 31 Bildbeig. Wien, Schroll & Co. 8°. 544 S. ℳ 12,50.

Bodding, P. O. Studies in Santal medicine and connected folklore. Tt. 1. The Santals and disease. (Memoirs of Asiatic Soc. of. Bengal.) London, Luzac. 8°. 10 s.

Böhme, Franz M. Altdeutsches Liederbuch. Volkslieder d. Deutschen nach Wort u. Weise aus dem 12. bis zum 17. Jh. Gesamm. u. erl. 3. Aufl. (Unveränd. Abdr.) Leipzig, Breitkopf & H. 4°. LXXII, 832 S. Geb. ℳ 25.

Böhme, Fritz. Der neue Tanz. (Aus: Velhagen & Klasings Monatsheften.) [Bielefeld, Velhagen & Klasing.] 4°. 8 S. m. Abb. ℳ 0,50.

Bouvet, Charles. L'opéra; l'académie de musique et de danse; la musée; la bibliothèque. Paris ('24), A. Morance. 16°. 52 p. avec gravures.

Bücken, Ernst. Musikalische Charakterköpfe. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VII, 174 S. Geb. ℳ 4.

Bulthaupt, Heinrich.* Dramaturgie der Oper. Mit Notenbeisp. als Anhang zum 2. Bde. vers. 3., unveränd. Aufl. Bd. 1, 2. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VII, 403; III, 347, 140 S. ℳ 12.

Camerini, Paolo. Piazzola. Milano, Alfieri e Lacroix. — (cf. Riv. musicale italiana XXXII, 455, und Jahrbuch Peters für 1925, S. 54.)

Caravaglios, Cesare. Gridi di venditori napoletani trascritti musicalmente. Primo saggio. (Estr. da il Folklore Italiano.) Catania, Guaitolini. 8°. 44 p. con. 28 illustr. L. 10.

La Chanson d'Aspremont, chanson de geste du XIIe siècle. Texte du manuscrit de Wollaton Hall, édité par Louis Brandin. 2e éd. revue. T. 2. Vers 6155—11376. Paris ('24), Champion. 16°. 210 p. fr. 10.

Chansons patoises de la région de Thiers, recueillies par A. Bigay. Thiers, Impr. A. Favyé. 8°. 78 p., planches.

Cox, John H. Folk lore of the South. Collected under the auspices of the West Virginia Folk-Lore Society. London, Milford. gr. 8°. 25 s.

Denkschrift, 1775/1925, hrsg. vom Magistrate der Landeshauptstadt Salzburg, aus Anlaß des 150jähr. Bestandes eines selbständigen Theaters in Salzburg, nach histor. Notizen d. Salzburger Baumeisters Josef Eder. Salzburg [Stadt-Magistrat]. 4°. 16 S. m. 1 Abb. Öst. Sch. 0,60.

Dieckelmann, Heinrich. Jungmöhl. Niederdeutsche Volkstänze d. Gegenwart. Hrsg. Klaviersatz von Max Laudan. Hamburg, Eekboom Verl. 16×22,5 cm. 31 S. ℳ 1,50.

Dole, Nathan H. Famous composers; rev. and enl. ed. New York, Crowell. 8°. 780 p. il. $ 3,50.

Dreißig Jahre. 1895—1925. [Sammlung von Aufsätzen von R. Glière, A. Goldenweiser, A. Gretscharinow, D. Schor u. a.] Moskau, Verlag des Jubiläum-Komitäts. gr. 8°. 66 S.

England, Paul. Fifty favourite operas: a popular account intended as an aid to dramatic and musical appreciation. Illus. London, Harrap. 8°. 606 p. 12 s. 6 d.

Esterre, Neville d'. Music and its creators. London, Allen e U. 8°. 212 p. 6 s.

Fava, Domenico. La biblioteca Estense nel suo sviluppo storico, con il catalogo della mostra permanente. Modena, G. T. Vincenzi e nipoti. 16°. VIII, 389 p., con 10 tav. L. 20.

Festschrift zur Feier des 50jähr. Bestehens des Düsseldorfer Stadttheaters. 1875/1925. (Hrsg.: Die Intendanz d. Verein. Städt. Theater Düsseldorfs.) Schriftl.: Karl Petry. Geleitw.: Rob. Lehr. Düsseldorf: E. Lintz. 4°. 62 S. m. Portr.-Skizzen. ℳ 2.

Fest-Schrift zum II. Bundes-Saengerfest. Strasbourg, Pfingsten 1924. Hrsg. von d. Festkommission. Strasbourg ('24), Impr. Solidarité. 16°. 120 p.

Festschrift zur Eröffnung des städt. Schauspielhauses, ehemals alten Stadttheaters in Chemnitz, März 1925. (Hrsg. von der Intendanz d. städt. Theater.) Chemnitz, Pickenhahn & Sohn. gr. 8°. 28 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Fischer, Wilhelm, und **Karl Geiringer.** Tanzbrevier, Weise, Bild u. Meinung aus vier Jahrhunderten. Wien, Philharmonischer Verlag.

Fitz-Gerald, S. J. Adair. The story of the Savoy opera in Gilbert and Sullivan days. New York, Appleton. 8°. 259 p. il. $ 2.

Flemming, Hans. Tanzbeschreibungen oberbayrischer Schuhplattler. Berlin-Schöneberg, Eisenacher Str. 67, Margarete Flemming. 4°. 32 S. mit Abb. ℳ 5,50.

Folk song and dance. 2nd ed. London, Folk Pr. 8°. 25 p. 6 d.

Funk, Addie. Tales from the operas. Re-told. Editor: W. J. Knoch. Series 1. Wien, R. Lechner. kl. 8°. VIII, 555 S. Geb. ℳ 7.50.

Gastoué, Amédée. Le Cantique populaire en France. Ses sources, son histoire, augmentés d'une bibliographie générale des anciens cantiques et Noëls. Lyon, Janin frères. 8°. 344 p. fr. 10.

Gausängerfest, Pfingsten 1925, Leipzig. Deutsch. Arbeiter-Sänger-Bund, Gau Leipzig. 8°. 50 S. ℳ 0,50. [Enth. Aufs. von O. Schmidt, B. Licht, O. Didam, W. Hähnel u. a., die Liedertexte.]

Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer s. Abschnitt V unter Scheurleer.

Giacomo, S. di. Il conservatorio di Sant' Onofrio a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini. Palermo ('24), Sandron. 16°. 341 p., con 17 tav. L. 20.

Giehrl, Franz. 50 Schuhplattler u. Volkstänze. Eine Sammlg. aus d. bayer. Oberland. Hrsg. München, Pössenbacher Buchdr. u. Verl.-Anst. Gebr. Giehrl. kl. 8°. 64 S. m. Noten. ℳ 2,50.

Goldschmidt, Helene. Das deutsche Künstlerdrama von Goethe bis R. Wagner. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, 57.) Weimar, A. Duncker. gr. 8°. XI, 161 S. ℳ 6,60.

Gondolatsch, M. Die schlesischen Musikfeste u. ihre Vorläufer. Görlitz, Hoffmann & Reiber. 8°. 51 S., 12 Taf. ℳ 2,50. — [Derselbe.] Festschr. zum 50jähr. Bestehen des Vereins der Musikfreunde zu Görlitz. Ebenda. 8°. III, 40 S. ℳ 0.60.

Grillparzer, Franz. Sämtl. Werke. Histor.-krit. Gesamtausg. Hrsg. von Aug. Sauer. Abt. 1. Bd. 14. Prosaschriften. 2. Aufsätze üb. Literatur, Musik und Theater, Musikalien (Mitarbeiter: Alfred Orel). Wien, Schroll & Co. gr. 8°. XV, 344 S. ℳ 8.

Grand-Théâtre de Bordeaux. Saison lyrique. 1924—1925. Bordeaux, impr. Delmas, Chapon, Gounouilhou. 8°. 56 p.

Gregor, Joseph. Wiener szenische Kunst. Bd. 2. Das Bühnenkostüm in histor., ästhet. u. psycholog. Analyse. Mit 4 farb. Lichtdr., 21 bunten u. 234 schwarzen Abb. Wien, Amalthea-Verl. 4°. 147 S. 134 Bl. Abb. ℳ 50.

Grospierre, H. Quelques notes sur les vieilles chansons populaires du Jura, et plus spécialement sur celles recueillies au village de Nanc, près Saint-Amour, avec lettre-préface de J. Tiersot. Lons-le-Saunier ('24), impr. Lucien Declume. 8°. 98 p.

H'Doubler, Margaret N. The dance. New York, Harcourt. 8°. 297 p. il. $ 5.

Henslowe, Leonard. The Folk lore of Borneo. London, Henslowe Pr. 8°. 48 p. il. 1 s. 6 d.

Hirschfeld, Alice. Tanzt in einem Kreise. Nordische Singtänze, gesamm. 3., unveränd. Aufl. Leipzig, Teubner. kl. 8°. VI, 42 S. ℳ 1.

Hohlfeld, Johs. Eine große deutsche Sängerfahrt nach Österreich. Die Reise d. Neuen Leipziger Männergesangvereins vom 18. bis 30. April 1925 nach d. Ost- u. Südmark. Leipzig [Mittelstr. 11], Neuer Leipziger Männergesangverein. gr. 8°. VII, 88 S., 28 S. Abb. Geb. ℳ 6.

Housman, L. Of Aucassin and Nicolette: A translation in prose and verse from the old French; together with Amabel and Ampris. London, Chatto & W. 8°. 112 p. illus. 5 s.

Jäckle, J. Rhythmische Übungen, Reigen und Volkstänze. Schwenningen a. N., H. Kuhn; Schwenningen a. N., J. Jäckle. kl. 8°. 31 S. ℳ 0,80.

Jean-Aubry, G. La musique et les nations. (Liszt et le nationalisme musical. Chopin. Claude Debussy. La renaissance musicale espagnole. La rénovation musicale italienne. La musique anglaise actuelle. Sociétés nationales de musique. Bibliographie de musiciens modernes.) Paris, Alcan. 8°. fr. 10.

Jeannin, Dom.* Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes. Mélodies syriennes. I. Introduction musicale. Paris, Leroux. 8°. 306 p. fr. 60.

Jiménez de Aragón, Juan José. Cancionero Aragonés. Canciones de Jota antiguas y populares en Aragón. (Ohne Musik.) Zaragoza. 8°. 424 p. Pts. 5.

Jungwirth, Ernst. Alte Lieder aus dem Innviertel, mit ihren Singweisen ges. Mit Lautenbaß nach dem Satze von August Falk. Wien, Österr. Bundesverl. f. Unterr., Wiss. u. Kunst. kl. 8°. 74 S. Kr. 35000.

Kaul, Oskar. Von deutscher Tonkunst. Eine Auslese aus d. musikal. Schrifttum. München, Oldenbourg. 8°. 88 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 1,60.

Klein, H. Musicians and mummers. With 12 illus. London, Cassell. gr. 8°. 352 p. 21 s.

Kolsen, Adolf. Trobadorgedichte. 30 Stücke altprovenzal. Lyrik. Zum ersten Male krit. bearb. (Sammlg. roman. Übungstexte. Bd. 6.) Halle, Niemeyer. 8°. VIII, 72 S. ℳ 2.

Kongress, Zweiter, für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Berlin 16.—18. Oktober 1924. Bericht, hrsg. vom Arbeitsausschuß. (Zeitschr. f. Ästhetik u. Kunstwissensch. Bd. 19.) Stuttgart, F. Enke. 4°. VI, 458 S. ℳ 29. — Kongress, musikwissenschaftlicher, in Basel s. unter Bericht.

Krohn, Ernst C.* A century of Missouri music. Saint Louis ('24); Privately Printed. 8°. 134 p. $ 6.75. — [Derselbe.] The development of the Symphony Orchestra in St. Louis. An historical sketch. St. Louis [Selbstverlag]. 8°. 13 p. 25 c.

Kuiper, E. T. Het Geuzenliedboek. Naar de oude drukken uitg. door P. Leendertz jr. 2 dln. Zutphen ('24), Thieme & Cie. 8°. XXXVI, 327 p., m. 1 portr., VI, 411 p., m. 1 plt. F 11,80.

Kunst, J., en **C. J. A. Kunst — v. Wely.** Studiën over Javaansche en andere Indonesische muziek. Uitgegeven door het Koninklijk Bataviaasch Genootschap van kunsten en wetenschappen. I. De toonkunst van Bali. (Beschouwingen over oorsprong en beïnvloeding, composities, notenschrift en instrumenten.) Weltevreden [Leiden], G. Kolff & Co. 8°. VII, 248, 24 p., m. 51 afb., 1 krt., en 20 tab. Geb. F 6,90.

La Mara. Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals. 2. Aufl. 1., 2. Bd. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. V, 376 S., m. 5 Abb.; III, 505 S., m. 3 Abb. Geb. ℳ 15.

Langer, Erich. Erinnerungs-Blätter zum 1. Sächsischen Sängerbundes-Fest. Dresden, 20.-23. Juni 1925. Dresden, W. Limpert. 15,5×23,5 cm, 64 S., m. Abb. ℳ 3.

Leblond, V. Les associations de musiciens à Beauvais au XVIe siècle, d'après les minutes notariales. Beauvais, Impr. départamentale de l'Oise. 8°. 55 p.

Leroux, Gaston. The phantom of the opera. Transl. by A. Teixeira de Mattos. Illus. with scenes from the photoplay. London, Hutchinson. 8°. 248 p. 2 s. 6 d.

Levi, Eugenia. Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano scelti nei vari dialetti e annotati. Ediz. ridotta. Firenze, Bemporad. 16°. 136 pag. con 9 melodie popolari. L. 6,50.

Liedersammlung, Eine altfranzösische. Der anonyme Teil der Liederhandschriften K N P X. Hrsg. v. Hans Spanke. (Roman. Bibl. Nr. 22.) Halle, M. Niemeyer. 8°. XII, 458 S. ℳ 15.

Linde, Unter der. Tanzspiele und Volksweisen, gespielt und gesungen von der „Neuen Schar" in Thüringen. Hrsg. von Leuten der Schar. 61.—75. Tsd. Weimar, Duncker. kl. 8°. 63 S. m. Abb. ℳ 0,50.

Lionel and Clarissa: a comic opera as it is performed at the Lyric Theatre in Hammersmith. London, Secker. 8°. 89 pag. 2 s. 6 d.

Lunatscharsky, A. W. Warum erhalten wir das Große Theater? [Moskau], Verlag der Direktion der Academischen Staatstheater. gr. 8°. 32 S. m. Abb.

Melitz, Leo. The Opera goers' complete guide: comprising 268 opera plots with musical numbers and casts. Rev. and brought up to date. London, Dent. 8°. 586 p. 7 s. 6 d.

Mentz, Ferdinand. Volkslieder vom Oberrhein. Zsgest. Freiburg i. B., Urban-Verlag. gr. 8°. 111 S. ℳ 3,50.

Metz-Koning, M. De troubadour. Amsterdam, J. L. Veen. 8°. 208 p. F 3,25.

Meyer, Gertrud. Tanzspiele und Volkstänze. Ges. N. F. 5., unveränd. Aufl. Leipzig, Teubner. 15,5×21,5 cm. VI, 57 S. ℳ 1,20

Monti, Gennaro Maria. Le villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli. Città di Castello, casa edit. Il Solco. 16°. XII, 371 p. L. 15.

Moskauer Großes Theater 1825—1925. [Mit Beiträgen von E. Braudo, Igor Glebow, W. Jakowlew, L. Sabanajew u. a., herausgegeben von A. Lunatscharsky und I. Exkusowitsch]. Moskau, Verlag der Direktion der Academischen Staatstheater. 4°. 236 u. 1 S. m. Abb. u. 1 Bildn.

Musica, La, contemporanea in Europa: saggi critici di G. M. Gatti, H. Prunières, Edward J. Dent, Phil. Jarnach, Boris de Schloezer, Guido Pannain; note biografiche e bibliograf. (Estr. dalla rivista di coltura e d'arte L'Esame fasc. di settembre-ottobre 1924.) Milano, Bottega di Poesia. 8°. 137 p.

Musikbücherei, Deutsche. Hrsg. v. G. Bosse. Regensburg, Bosse. 8° = Bd. 30. Wolzogen, Hans von. Großmeister deutscher Musik. Bach—Mozart—Beethoven—Weber—Wagner. ['24], 242 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 3. — Bd. 43. Nicolai, Otto.* Briefe an seinen Vater. Soweit erhalten zum ersten Male hrsg. v. W. Altmann ['24], 400 S., 1 Taf. Geb. ℳ 4. — Bd. 53. Wolf, Hugo.* Hugo Wolf in Perchtoldsdorf. Persönliche Erinnerungen nebst den Briefen des Meisters an seine Freunde Michael Haberlandt, Rudolf von Larisch u. a., mitgeteilt v. Heinrich Werner ['24], 148 S., mehr. Taf., 2 Faks.-Taf., Geb. ℳ 2. — Bd. 49.* Bruckner, Anton. Gesammelte Briefe. Ges. u. hrsg. von Franz Gräflinger. 179 S., 2 Taf., 1 faks. Brief. Geb. ℳ 2,50. — Bd. 55. Neue Folge. Ges. u. hrsg. v. Max Auer. 408 S., mehr. Taf., mehr. faks. Briefe. Geb. ℳ 4. — Bd. 42. Raff, Helene.* Joachim Raff. Ein Lebensbild. 288 S., 18 Taf. Geb. ℳ 4. — Bd. 31. Wolzogen, Hans von. Wohltäterin Musik. Gesichte und Gedichte. 242 S. Geb. ℳ 3. — Bd. 46, 47. Cornelius, Carl Maria.* Peter Cornelius,

der Wort- und Tondichter. [2 Bde.] 1. Von Mainz bis Wien. 431 S., zahlr. Taf., 1 Fksm. 2. München. 321 S., mehr. Taf., 1 Faks. Geb. Je ℳ 4.

Musikbücherei, wissenschaftlich-gemeinverständliche, hrsg. von Nic. A. Roslawetz und E. M. Braudo. Bd. 1—6. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. 8°. 1. Tschemodanow, S. Die sozial-ökonomischen Grundlagen der Musik. 34 S. 2. Sabanejew, L. Was ist Musik? 43 S. 3. Iwanow-Boretzky, M. Primitive Musik. 32 S. 4. Grebnew, A. Wie man den Chorgesang im Arbeiter-Club leiten muß. 71 S. 5. Simin, P. N. Was es für Musikinstrumente gibt und wie man aus ihnen Töne erzeugt. 38 und 2 S. 6. Abasa-Grigorjew, A. Musik und Technik. 33 S.

Muziek en religie. Handelingen van het Genootschap „Muziek en religie": muziek-conferentie. Amsterdam, H. J. Paris. 8°. 72 p., m. 1 portr. F 1,25.

Le Mystère d'Adam, drame religieux du XIIe siècle. Texte du manuscrit de Tours et traduction nouvelle, par Henri Chamard. Paris, A. Colin. 8°. 103 p. fr. 6.

Neumann, F[erdinand]. Altschlesische Tänze. Ges. Schweidnitz ('24), Heege. 8°. 39 S. ℳ 1.

Newmann, Ernest. A musical motley. New York, Knopf. 8°. 181 p. $ 2,50.

Niemann, Walter. Das Klavierbuch. Mit zahlr. Abb. 12., reich verm. u. vollst. durchgearb. Aufl. Leipzig, Kahnt. 8°. XI, 297 S. Geb. ℳ 6.

Niessen, Carl. Das Bühnenbild. Ein kulturgeschichtlicher Atlas. Liefg. 20. Bonn ('24), K. Schroeder. 2°. Je ℳ 10.

Northcott, Richard. Covent Garden and The Royal opera. London, Press Printers, Long Acre. 8°. 136 p. 15 s.

Oddone, Elisabetta. Il divino parlare: musica e musicisti di tempi lontani e vicini. Vol. I. Firenze ('24), F. Le Monnier. 16°. VIII, 293 p., con 18 Tav. L. 12.

Odum, Howard, N., and **Guy S. Johnson.** The negro and his songs. London, Milford. 8°. 13 s. 6 d.

Opernbücher. Reclams Universalbibliothek. Bd. 53. Verdi, Giuseppe. Ernani... Vollst. Buch. Hrsg. von Carl Friedr. Wittmann (Universal-Bibl. Nr. 4388.) — Bd. 72. Wagner, Rich. Lohengrin... Hrsg. u. eingel. von Georg Rich. Kruse. (Univ.-Bibl. Nr. 5637.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 76 u. 73 S., m. 1 Abb. Je ℳ 0,40.

Operntextbuch. Tagblatt-Bibliothek, Wien, Steyermühl. Nr. 8. Wagner, Rich. Das Rheingold. (Einführ.: H. Kralik.) 82 S. — Nr. 9. Walküre. (Kralik.) 94 S. — Nr. 10. Siegfried. (Kralik.) 107 S. Je ℳ 0,50. — Nr. 11. Thomas, A. Mignon. 61 S. ℳ 0,25. — Nr. 12. Mozart, W. A. Don Juan. 75 S. ℳ 0,25. Nr. 13. Wagner, R. Götterdämmerung. (Kralik.) 92 S. ℳ 0,50. — Nr. 14. Bizet, G. Carmen. (Kralik.) 72 S. ℳ 0,25. — Nr. 15. Wagner, R. Tristan. (Kralik.) 98 S. ℳ 0,50.

Orel, Alfred. Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten. Hrsg. u. eingeleitet. (Österr. Bücherei. Nr. 14.) Wien, Hartleben. kl. 8°. 88 S., m. 1 eingedr. Faks. Geb. ℳ 2,50.

Orkesterförening, Göteborgs, 1915—1925 Berättelse på uppdrag av... utarb. av. Sture Stureson & Erik Petersson. Göteborg, Orkesterfören. 4°. 192 s. 5 kr.

Osterspiel, Das rheinische, der Berliner Handschrift Ms. germ. fol. 1219. Mit Untersuchungen zur Textgeschichte d. deutsch. Osterspiels hrsg. von Hans Rueff. (Vorw.: E. Schröder.) Berlin, Weidmannsche Buchh. gr. 8°. V, 224 S., 1 Taf. ℳ 12. = Abhandlgn. d. Gesellsch. d. Wissenschaften zu Göttingen. Phil.-hist. Kl. N. F. Bd. 18, 1.

Paine, Silas H. Stories of the great hymns of the church. Montclair, N. J., New Era Pub. Co. 8°. 813 p. $ 3.

Partsch, Carl. Festschrift zur 100 Jahrfeier der Breslauer Singakademie. Bearb. von dem Vorsitzenden. Mit [4] Bildern. Breslau, Grass, Barth & Co. gr. 8°. 108 S. ℳ 1,50.

Personne, Nils. Svenska teatern. Under Karl Johanstiden 1835—1838. Några anteckningar. 216 s. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 6 kr.

Pilgrim, The musical. Ed. by Arthur Sommervell. Vol. 1—7. London, Milford. 8°. 10 s. 6 d.

Playfair, Nigel. The story of the Lyric Theatre, Hammersmith. Intro by Arnold Bennett, an epilogue by A. A. Milne, contributions and letters from St. J. Ervine, Fr. Austin, etc. London, Chatto. 4°. 268 p. illus. 16 s.

Pommer, Helmuth. Volkslieder und Jodler aus Vorarlberg. Ges. u. hrsg. Wien, Verlag des Deutschen Volksgesang-Vereins Wien. kl. 8°. 41 S.

Proceedings of the musical association. For the investigation and discussion of subjects connected with the art and science of music. Leeds, Whitehead & Miller. £ 1.

Prota-Giurleo, Ulisse. Musicisti napoletani alla corte di Portogallo nel 700. Napoli ('24), tip. Elzevira. 16°. 21 p.

Riesemann, Oskar von. Monographien zur russ. Musik. Bd. 2 s. nächsten Abschn. unter Mussorgski.

Rolland, Romain. Les musiciens d'autrefois. Übersetzung von I. L. Rimsky-Korsakowa unter Redaktion und mit Vorwort von A. N. Rimsky-Korsakow. Leningrad, Verlag „Mysl". 8°. 235 S. Rub. 1,25.

Rougnon, Paul. Souvenirs s. nächsten Abschnitt unter Rougnon.

Santen, Riënt van. De piano en hare componisten. Gedeeltelijk vrij bewerkt naar dr. Walter Niemann. Met talrijke afbeeldingen en portretten. 's-Gravenhage, Phil. Krusemann. gr. 8°. 260 p. F 5,25.

Scarborough, Dorothy. On the trail of Negro songs. London, Milford. gr. 8°. 297 p. 16 s.

Schumann, Roberto. Scritti sulla musica e i musicisti; prefazione, scelta e traduzione a cura di Luigi Ronga. Milano, Bottega di poesia. 16°. XXIV, 311 p. L. 15.

Seillière, Ernest. Le romantisme. Paris, Stock. kl. 8°. 128 p. fr. 2.

Smith, Kate. The art of dancing. London, Methuen. kl. 8°. 63 p. 2 s.

50. **Stiftungsfest.** Spitzer'scher Männergesangverein e. V., Breslau. 1875—1925. (Vorwort: P. Koschate.) Königszelt, O. Musil. gr. 8°. 61, 66 S., 4 Taf. ℳ 1,50.

Stolz, Hans. Liederhannes. Alte deutsche Volkslieder aus Nordmähren, Westschlesien u. Ostböhmen. Ges. Freudenthal [Tschechisch-Schlesien] ('24), W. Krommer. kl. 8°. 100 S. Kč. 8,50.

Storck, Karl. Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der dtsch. Opernbühne. 29.-30., neubearb. u. verm. Aufl. 83.—88. Tsd. Hrsg. von Paul Schwers. Stuttgart, Muthsche Verlagshdlg. kl. 8°. 553 S. Geb. ℳ 5.

Striegler, Bernh. Reigen und Reigentänze für Turner u. f. Turnerinnen z. Vorführg. bei Schauturnen und bei turnerischen Festlichkeiten. 3., durchges. u. verm. Aufl. Mit 36 Abb. Stuttgart, Gut Heil-Verl. IV, 74 S., m. Fig. ℳ 2.

Studien* zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitg. von Guido Adler. 11. Heft. = Ficker, R. Die frühen Meßkompositionen d. Trient. Codices. Ehrmann, R. Die Schlüsselkombinationen im 15. u. 16. Jh. J. B. Schenks Autobiogr. Skizze. — 12. H. Haas, R. Die Musik in der deutschen Stegreifkomödie. Kurzmann, R. Über die Modulation und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts. Wien, Universal-Edition. 4°. 85 u. 107 S.

Subirá, José. Los grandes Músicos. I. Bach, Beethoven, Wagner. Madrid ('24). (Biblioteca de Artistas Célebres.) 8°. 214 p. Pts. 4,50. [Derselbe.] II. Músicos Románticos. Schubert, Schumann, Mendelssohn. Madrid. 8°. 220 p. Pts. 4,50.

Tebaldini, Giovanni. Marco Enrico Bossi. — G. P. L. da Palestrina: discorsi commemorativi. Napoli, tip. Artigianelli.

Ten singers: an anthology. London, Fortune & Merriman. 8°. 2 s. 6 d.

Théâtre municipal de Strasbourg. Saison 1923 bis 1924. Nos artistes. Strasbourg ('24), impr. Boulangeot. 8°. 40 p. avec ports. fr. 2,50.

Torner, Eduardo M. Cuarenta canciones españolas. Madrid ('24). gr. 8°. XV, 239 p. Pts. 7,50.

Tremaine, Charles M. History of National music week. New York, Nat'l Bur. for Advancement of music. 8°. 232 p. il., $ 2.

Trübe, Otto. Das Hoftheater in Ballenstedt. Seine Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Dessau, Dünnhaupt. 8°. 220 S., mit Abb. ℳ 3.

Venus, Wilhelm. Der Schleizer Schülersingchor. Gegr. 1657, aufgelöst 1923. Ein Kulturbild. Schleiz, E. Hoffmann Nachf. 8°. 40 S., 1 Titelb. ℳ 0,50.

Vogler, C. Der schweizer. Tonkünstlerverein im ersten Vierteljahrhundert seines Bestehens .... Festschr. zur Feier des 25 jähr. Jubiläums im Auftrage d. Vorstandes verfaßt. Schweizerische Nationalausgabe. (Vorw.: Volkmar Andreae.) Zürich, Hug & Co. gr. 8°. 446 S., mehr. Taf. ℳ 4.

Wagner, Eva. Volksliederreigen. (Tänze und Reigen. H. 14.) Leipzig, Strauch. 8°. 19 S. ℳ 2.

Waldoper, Die Zoppoter. Hrsg.: Carl Lange. Berlin, G. Stilke. 15,5 × 23 cm. 55 S., m. Abb. ℳ 1,50.

Weakley, Janet. Music and its makers. London Harrap. 8°. 159 p. 3 s. 6 d.

Weissmann, Adolf. The problems of modern music. Trans. by M. M. Bozman. With ports. of modern composers, and intro. by Edward J. Dent. London, Dent. [New York, Dutton.] 8°. 268 p. 6 s.

Weissmann, Adolf. Der Dirigent im 20. Jhd. Mit zahlr. Bildn. Berlin, Propyläen-Verl. 8°. 198 S. ℳ 6.

Welch, R. Dickinson. The study of music in the American College. Northampton, Mass., Smith College. 8°. 116 p. Geb. $ 2.

Werckmeister, Walther. Vaterländisches Volkslied, hrsg. Leipzig, Helingsche Verlagsanstalt. kl. 8°. VIII, 352 S. Geb. ℳ 3.

Wild, Erich. Geschichte von Markneukirchen Stadt u. Kirchspiel. (Beilageheft zur 34. Jahresschrift 1925 des Vereins f. vogtl. Geschichte u. Altertumsk.) Plauen i. V., Neupert. 8°. 566 S., 1 Karte. ℳ 12.

Zeller, Félix. Cent ans de musique à Guebwiller. 1824—1924. Recueil historique, publié à l'occasion de la fête du centenaire du corps des sapeurs-pompiers et de la musique municipale de Guebwiller. Mulhouse ('24), impr. J. Brinkmann. 8°. 52 p. et pors.

V.

Biographien und Monographien

(Einzelne Meister.)

Ackté, Aino. Ackté, Aino. Erinnerungen. I. [In finn. Sprache.] Helsinki, Otava. gr. 8°. 330 S. Finn. ℳ 75. [Dieselbe.] Minnen och upplevelser. D. 1. Helsingfors, Söderström & Co. [Stockholm, Fahlcrantz.] 4°. 340 S. Finn. ℳ 100.

Adam de la Halle. Adam le Bossu. Le jeu de Robin et Marion suivi du Jeu du pélerin. Edité par Ernest Langlois. Paris ('24), Champion. 16°. X, 95 p. fr. 6.

Albéniz. Collet, Henri. Albéniz et Granados. (Les maitres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 247 p. fr. 10.

Augustinus. Huré, Jean. Saint Augustin musicien. D'après le „De musica" et différentes pages de ses œuvres consacrées à la musique. Paris ('24), M. Sénart. 8°. VIII, 170 p. fr. 12.

Bach, Johann Sebastian. Bachfest, Dreizehntes deutsches. Vom 11.—13. Juli 1925 in Essen. Bach-Fest-Buch. Neue Bachgesellschaft. (Leipzig, Breitkopf & H.) gr. 8°. 40 S. ℳ 1. — Bachfest, Viertes kleines der Neuen Bachgesellschaft am 26. u. 27. Sept. 1925 in Cöthen. (Ebenda.) gr. 8°. 24 S. ℳ 1. — Bethge, W., u. W. Götze. Joh. Seb. Bach 1685—1750 und sein Wirken in Cöthen 1717 bis 1723. Ein Führer durch die Bachabteilg. d. Cöthener Heimatmuseums. (Schriftenreihe d. Cöth. Heimatmus. H. 1.) Cöthen-Anhalt, Verlag d. Heimatmuseums. 8°. 47 S. m. Abb. ℳ 1. — Bruyck, Carl van. Technische u. ästh. Analyse des wohltemperierten Klaviers nebst e. allg., Sebastian Bach u. d. sog. kontrapunktische Kunst betr. Einl. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IV, 188 S. ℳ 3. — Chronicle, The little, of Magdalena Buch. London, Chatto & Windus. 8°. 189 p. 6 s. — Forkel, Johann Nikolaus. Über Joh. Sebastian Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke. Nach der Originalausg. von 1802 neu hrsg. m. Einleitung u. ausführl. Nachwort von Jos. M. Müller-Blattau. Augsburg, Bärenreiter-Verl. Volksausgabe. ℳ 2,50. — Franke, Friedr. Wilh. Johann Seb. Bachs Kirchen-Kantaten. Mit e. Einführg. in ihre Geschichte, ihr Wesen u. ihre Bedeutung hrsg. (Universal-Bibl. Nr. 6565.) Leipig, Reclam. kl. 8°. 87 S. ℳ 0,40. — Fuller-Maitland, J. A. The „48" Bach's Wohltemperirtes clavier. 2 vols. (Musical pilgrim.) London, Milford. 16°. Je 38 p. 1 s. 6 d. [Derselbe.] The Keyboard suites of J. S. Bach. (Musical pilgrim.) Ebenda. 16°. 74 p. 1 s. 6 d. — Gérold, Th. J.-S. Bach. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 128 p. 12 pl. fr. 5. — Hasse, Karl.* Johann Seb. Bach. Mit 47 Abb. u. 1 farb. Umschlagb. (Velhagen u. Klasings Volksbücher. 157.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. gr. 8°. 179 S. Geb. ℳ 5. — Hauptmann, M. Erläuterungen zu Joh. Sebastian Bach's Kunst d Fuge. Neue, unveränd. Ausg. (Rodardr.) 1881 Leipzig, C. F. Peters. 4°. 14 S. ℳ 1,50. — Jöde, Fritz. Die Kunst Bachs, dargest. an s. Inventionen, „um darneben e. starken Vorschmack von d. Komposition zu überkommen." Wolfenbüttel ('26), G. Kallmeyer. 8°. 224 S. mit Fig. ℳ 6,50. = Organik. Bd. 1. — Paccagnella, Ermenegildo. L'elaborazione tematica nelle opere di J. S. Bach: nuovi principij di sviluppo ritmico-melodico. Monza, arti grafiche Monza. 8°. 31 p. — Schering, Arnold. Der Thomaskantor. Ein gemütherfreuend Spiel von deme Herren Cantori Seb. Bachen vorgestellt in zween Aufzügen. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8°. 69 S. ℳ 1,50. — Sitte, Hinrich. Joh. Seb. Bach als „Legende" erzählt. (Lebensgeschichte großer Menschen.) Berlin, E. Reiss. gr. 8°. 134 S. m. eingekl. Abb. u. Fks. Geb. ℳ 4,50. — Whittaker, W. G. Fugitive notes on certain cantatas and the motets of J. S. Bach. London, Milford. 8°. 311 p. 12 s. 6 d.

Bach, Wilhelm Friedemann. Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Roman. [Berlin], Deutsche Buchgemeinschaft. 8°. 424 S. Nur für Mitglieder. — [Dasselbe.] Hrsg. v. Valerian Tornius. [Berlin], Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verl. 8°. 608 S. Nur f. Mitglieder. [Dasselbe.] (Wohlfeile Edelsteine. Bd. 11.) Berlin, Rothgießer & Possekel. 8°. 430 S. ℳ 1,25. [Dasselbe.] (Der Hort. Bd. 11.) Leipzig, Voigtländer. kl. 8°. 632 S. Geb.

ℳ 5. [Dasselbe.] (Hendel-Bücher. 2006/11.) Berlin, Hendel. kl. 8°. VI, 576 S. ℳ 1,80. [Dasselbe.] (Meistererzähler der Weltliteratur.) Berlin, Mitteldeutsche Verlagsanstalt Lehmann & Fink. kl. 8°. VI, 576 S. Geb. ℳ 3. [Dasselbe.] (Romane d. Weltlit.) Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 512 S. Geb. ℳ 4,50. [Dasselbe.] Leipzig, Krick. kl. 8°. 598 S., Musikbeil. 2 S. Geb. ℳ 10.

Beethoven, Ludwig van. Albertini, A. Epistolario di Beethoven. Torino, frat. Bocca. — Beethoven: Briefe, Gespräche, Erinnerungen. Ausgew. u. eingel. v. Paul Wiegler. Berlin, Propyläen-Verl. kl. 8°. 160 S. Geb. ℳ 2,50. — Beethoven. Memorie di contemporanei: lettere, diari a cura del prof. Otto Hellinghaus. Prima traduz. ital. di Carlo Grünanger dell' opera tedesca pubblicata nell' anno 1922. Milano, Modernissima (A. Nicola e C.) 16°. 382 p. L 15. — *Ludwig van Beethoven. Thematisches Verzeichnis von Gustav Nottebohm nebst d. Bibliotheca Beethoveniana von Emerich Kastner erg. von Theodor Frimmel. (Unveränd. Abdruck d. 2., verm. Aufl. von 1868.) Leipzig: Breitkopf & H. 1925. 4°. (X, 220, VI, 84 S.) 4°. ℳ 10. — Beethoven-Haus, Bonn. Beethovens Handschrift. (10 Proben.) Bonn, Beethoven-Haus. 23,5×32 cm. II S., 10 Bl. Fks. ℳ 3. [Nicht im Buchhandel.] — Bekker, Paul. Beethoven. Transl. and adapted from the German by M. M. Bozman. London, Dent. gr. 8°. 401 p. 10 s. 6 d. — Biamonti, Giovanni. La nona sinfonia di Ludwig von (!) Beethoven. Roma, G. Glingler. 8°. 38 p. L 5. — Cassirer, Fritz. Beethoven u. die Gestalt. Ein Kommentar. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 4°. XIII, 258 S. Geb. ℳ 12. — Delbrück, Kurt. Beethovens letzte Liebe. Roman. 2. Aufl. Clausthal, R. Mühlmann. 8°. 176 S. Geb. ℳ 3,75. zus. mit Delbrück: Die Liebe des jungen Beethoven. ℳ 5. — Freudenthal, Herbert. Beethoven (Oberstufe). (Diesterwegs deutschkundl. Schülerhefte.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8°. 56 S. ℳ 0,80. — Kastner, Emerich. Bibliotheca Beethoveniana. Versuch einer Beethoven-Bibliographie. 2. Aufl. mit Erg. u. Forts. von Theodor Frimmel. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. VI, 84 S. ℳ 4. — Kerst, Friedrich. Die Erinnerungen an Beethoven. Gesam. u. hrsg. [2 Bde.] 2. (durchges.) Aufl. mit 25 Bildn. [Taf.] Bd. 1. 2. Stuttgart, Julius Hoffmann. 8°. XV, 295; V, 367 S. Geb. ℳ 15. — Laisné, Hector. Le message de Beethoven. Conférences. Paris, Picart. 16°. 112 p. fr. 5. — Ley, Stephan.* Beethovens Leben in authentisch. Bildern u. Texten. (Druckanordnung: E. R. Weiß.) Berlin, Cassirer. gr. 8°. XV S., 150 Doppelseiten. Geb. ℳ 18. — Marliave, J. de. Les quatuors de Beethoven. Publié avec une introd. et des notes par Jean Escarra. Préface de Gabriel Fauré. Paris, Alcan. 8°. XVIII. 408 p. avec musique. fr. 30. — Mies, Paul.* Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. V, 173 S. ℳ 4. — Milne, A. Forbes. Beethoven: 1, The pianoforte sonatas. (Musical pilgrim.) London, Milford. 16°. 66 p. 1 s. 6 d. — Nottebohm, Gustav. Beethoveniana. ([Neue Aufl.] Rodardr.) 1872—1887 [1.] Aufsätze u. Mitteilgn. 1872. 8°. VIII, 203 S. ℳ 7. — 2. Nachgelassene Aufsätze. 1887. 8°. X, 509 S. ℳ 20. — Thematisches Verzeichnis s. unter Beethoven. — Peters, Illo. Beethovens Klaviermusik. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 140 S., 1 Titelb. ℳ 2,75. — Schenker, Heinr. Beethoven. V. Sinfonie. Darstellg. d. musikal. Inhalts nach d. Handschrift unter fortlaufender Berücksichtigung des Vortrages u. d. Literatur. Wien, Universal-Edition. 8°. 73 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 3. — Schiedermair, Ludwig.* Der junge Beetthoven. Mit 20 Kupferdr. Taf. u. 3 Faks. Beil. Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8°. XXIII, 487 S. Geb. ℳ 20. — Waldvogel, Rich. Auf der Fährte des Genius. (Biologie Beethovens, Goethes, Rembrands.) Hannover, Hahnsche Buchh. 8°. 119 S. ℳ 4,50. — Wetzel, Justus Hermann.* Beethovens Violinsonaten nebst den Romanzen und dem Konzert, analysiert. Bd. 1. Einf. 1.—5. Sonate u. d. 2 Romanzen. (Max Hesses Handbücher. 59.) Berlin, M. Hesse. kl. 8°. IX, 402 S. Geb. ℳ 5,50.

Bizet, Georges. Carmen på Kungl. teatern i Stockholm 1922. Stockholm, Nordiska bokhandeln. 32 s. kr. 2,50. — Pigot, Charles. Georges Bizet et son œuvre. Préface par Ad. Boschot. Paris, Delagrave. 8°. 300 p, ill. fr. 7,50. — Rabe, Julius. Georges Bizet. En minnesteckning på uppdrag av Stiftelsen musikkulturens främjande utarbetad. Stockholm, Almqvist & Wiksen. 133 s., 7 pl. kr. 10.

Boito, Arrigo. Gui, Vittorio. Nerone di Arrigo Boito. Milano ('24), Bottega di poesia. 16°. 199 p. con 4 tav. L. 10.

Bossi, Enrico. Dagnino, Eduardo. Marco Enrico Bossi. Cenni biografici. Roma, Pontificia scuola superiore di musica sacra. gr. 8°. 23 p. con ritr. — San Martino, Conte di. Discorso in commemorazione del Maestro Marco Enrico Bossi (r. conserv. di musica S. Cecilia). Roma, soc. tip. A. Manuzio. 8°. 9 p. — Tebaldini. Giov, s. vorigen Abschnitt.

Bruckner, Anton. Gesammelte Briefe s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche; s. auch Abschnitt IX unter Novellen. — Kurth, Ernst.* Bruckner. [2 Bde.] Berlin, M. Hesse. gr. 8°. IX, 596 S.; S. 597—1351, m. 1 Titelb. u. 1 Taf. u. zahlr. Notenbeisp. Geb. ℳ 35. — Orel, Alfred.* Anton Bruckner. Das Werk, der Künstler, die Zeit. Mit 4 Bildertaf. u. zahlr. Notenbeispielen im Text. Wien, Hartleben. 4°. XV, 255 S. Geb. ℳ 15.

Bülow, Hans von. Bülow, Marie von.* Hans von Bülow im Leben u. Wort. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8°. 298 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 7.

Busoni, Ferruccio. Wassermann, Jakob.* In memoriam Ferruccio Busoni. (Mit e. Lichtdr.-Wiedergabe von Busonis Hs. „Schlußmonolog d. Dichtg. Doktor Faust", seiner letzten Oper.) Berlin, S Fischer. 4°. 30 S., 2 Bl. Faks. Nr. 1 bis 100 mit je 1 rad. Bilde. Busonis Hperg. ℳ 40. Nr. 101—500 Ppb.. ℳ 8.

Charpentier, Gustave. Himonet, André. Louise. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 151 p. fr. 3,50.

Chopin, Frédéric. Bidou, Henry. Chopin. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. fr. 10. — Bohême, Charles. Frédéric Chopin. L'Homme et l'œuvre: conférence. Nancy ('24), impr. L. Stoquert. 8°. 31 p. — Dahms, Walter. Chopin. München ('24), Halbreiter. gr. 8°. VII, 81 S. ℳ 2,50. — Ganche, Édouard. Dans le souvenir de Fréd. Chopin. Le génie de Fr. Ch. et la Pologne. Les Œuvres héroiques et nationales. Le square d'Orléans. La dernière élève de Ch. Le 26me prélude. J. Stirling et sa correspondance. Fr. Ch. à Nohant. Comment Ch. est aimé. Au tombeau de Ch. L'invention harmonique de Ch. et sa technique du piano. Les manuscrits et les œuvres posthumes. Illustrations et documents inédits. Paris, Mercure de France. 8°. 247 p. fr. 15. — Strachey, Marjorie. The nightingale: a life of Chopin. With frontis. London, Longmans. 8°. 315 p. 7 s. 6 d. — Uminska, Zofia, and H. E. Kennedy. Chopin: the child and the lad. With portr. London, Methuen. 8°. 99 p. 5 s.

Clavé. Subirá, José. El musico-poeta Clavé (1824—1874). Madrid ('24). 8°. 32 p. Pts. 1,50.

Cornelius, Peter. Cherbuliez, A. E. Peter Cornelius. (Neujahrsblatt d. Allg. Musikgesellschaft in Zürich. 113. 1925.) Zürich, O. Füssli. 4°. 44 S., 1 Titelb. ℳ 2,80. — Cornelius, Carl Maria. Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter. s. Abschnitt IV unt. Musikbücherei, Deutsche.

Crusellin, B. H. Winter, Helmer. Berndt Henric Crusellin. 150. vuotis-muisto. Helsinki. 12 S. Finn. ℳ 3.

Debussy, Claude. Gysi, Fritz*. Claude Debussy (114. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich.) Zürich, Art. Institut Orell Füssli. 4°. 28 S., 1 Titelb. ℳ 3,20. — Liebich, Mrs. F. Claude-Achille Debussy. Illus. (Living masters of music.) London, Lane. 8°. 104 p. 3 s. 6 d. — Shera, F. H. Debussy and Ravel. (Musical pilgrim.) London, Milford 16°. 58 p. 1 s. 6 d.

Delibes, Léon. Loisel, Joseph. Lakmé. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 218 p. fr. 3,50.

Durand, Jacques. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. Paris ('24), Durand et fils. 8°. 136 p. fr. 2,30.

Eitz, Carl. Bennedik, Frank; Koch, Markus s. Abschnitt VIII.

Elewyck, Xaver van. Bergmans, Paul: Notice sur le Chevalier X. van Elewyck. Bruxelles, Hayes. 8°.

Elgar, Edward. Buckley, Rob. J. Sir Edward Elgar. (Living masters of music.) London, Lane. 8°. 107 p. 3 s. 6 d.

Fauré, Gabriel. Bruneau, Alfred. Gabriel Fauré. La vie et les œuvres. Paris, Fasquelle. 8°. fr. 5.

Gibbons, Orlando. Fellowes, Edmund H. Orlando Gibbons: a short account of his life and work. With port. London, Milford. 8°. 117 p. 7 s. 6 d.

Glazunow, A. K. — Glebow, Igor. Glazunow. Versuch einer Charakteristik. Leningrad ('24), Verlag „Swetosar". 8°. 178 S.

Gluck, Chr. W. Haas, Robert.* Gluck und Durazzo im Burgtheater. (Die Opéra comique in Wien.) Wien, Amalthea-Verlag. 8°. 216 S. ℳ 4,50. — Hoffmann, E. T. A. Ritter Gluck s. Abschnitt IX unter Novellen. — Scuderi, Gaspare. C. Gluck: Orfeo; guida attraverso il dramma e la musica. Milano ('24), Bottega di poesia. 16°. 120 p. L 5.

Gounod, Charles. Landormy, Paul. Faust. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 166 p. fr. 3,50.

Granados, E. Collet, Henri s. unter Albéniz.

Grimm, Julius Otto. Ludwig, Franz. Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur Geschichte der musikal. Spätromantik. Mit 2 Bildn. Bielefeld, Velhagen & Klasing. gr. 8°. III, 138 S. Geb. ℳ 4,50.

Grosheim, Georg Christoph. Heinrichs, Georg. Georg Christoph Grosheims Selbstbiographie, mit Erl. u. Erg. hrsg. (Beiträge zur Geschichte d. Musik in Kurhessen. H. 4.) Homberg, Bez. Cassel, Settnick's Nachf. in Komm. 8°. 31 S. ℳ 1,20.

Händel, Georg Friedrich. Chop, Max. G. Fr. Händel. Der Messias. Geschichtl. u. musikal. analysiert, mit zahlr. Notenbeispielen. (Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonkunst. Bd. 17. Univ.-Bibl. Nr. 5206.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 85 S. ℳ 0,40. — Congreve, William. Semele: an opera. With the alterations adopted by Handel. As performed at the New Theatre, Cambridge, February 1925. Cambridge Univ. Press. 8°. 47 p. 1 s. — Flower, Neumann.* Georg Friedr Händel. Der Mann u. seine Zeit. Aus dem Engl. übersetzt von Alice Klengel. Mit 5 farb. Taf. u. 47 zumeist unveröffentl. Abb., darunter zahlr. Wiedergaben von Handschriften Händels. Leipzig, K. F. Köhler. 8°. XI, 324 S. Geb. ℳ 12. — Schrader, Bruno. Händel. (Musiker-Biographien. Bd. 19. Univers.-Bibl. Nr. 3497.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 92 S. ℳ 0,40.

Hasse, Johann Adolf. Gerber, Rud.* Der Operntypus Joh. Ad. Hasses u. seine textlichen Grundlagen. (Berliner Beitr. zur Musikwissensch. Bd. 2.) Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8°. VII, 191 S. ℳ 8.

Hauk, Minnie. Hauk, Minnie (Baroness de Wartegg). Memories of a singer. Collated by E. B. Hitchcock. Illus. London, Philpot. 8°. 295 p. 15 s.

Haydn Joseph. Townsend, Pauline D. Jos. Haydn. (Great composers series.) London, Low. 8°. 2 s. 6 d.

Honegger, Arthur. Roland-Manuel. Arthur Honegger. (Nos musiciens.) Paris, Senart. kl. 8°. 30 p.

Humperdinck, Engelbert. Brusa, Filippo. Hänsel e Gretel di Hengelbert (!) Humperdinck. Milano, Bottega di poesia. 16°. 151 p. L. 5.

Hunnius, Monika. Hunnius, Monika. Mein Weg zur Kunst. Heilbronn, E. Salzer. 8°. 351 S., 1 Titelb. ℳ 4. — [Dasselbe.] 2. Aufl. Ebenda. 8°. 351 S., 1 Titelb. ℳ 4.40.

Jaeger, Robert. Musikalisch. Führer durch die „Symphon. Phantasie" c-moll für großes Orch. nebst e. Einlage von Frdr. Kaminsky. Hindenburg O. S. ('26), Verlag „Volk u. Heimat". gr. 8°. 15 S. mit eingedr. Notenbeisp. ℳ 0,60.

Janáček, Leoš. Brod, Max. Leoš Janáček. Leben u. Werk. Wien, Wiener philharm. Verlag. gr. 8°. 67 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 2,50.

Krauss, Clemens. Berger, Anton. 2., erw. Aufl. Graz ('26), Leuschner & Lubensky. kl. 8°. 66 S., 1 Titelb. ℳ 1,80.

Lalo, Edouard. Servières, Georges. Edouard Lalo. (Les musiciens célèbres. Vol. 37.) Paris, Laurens. 8°. 128 p. fr. 5.

La Mara. La Mara. Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals. s. Abschnitt IV.

Laurent, Marcel Etienne. Brosset, Jules. Marcel Étienne Laurent, chanoine de l'église d'Orléans, maître de chapelle de la cathédrale (1860—1921). Orléans ('24), Impr. moderne, 91, rue d'Illiers. 8°. 28 p.

Liszt, Franz. Chop, Max. Franz Liszts symphonische Werke. Geschichtl. u. musikal. analysiert mit zahlr. Notenbeisp. 2. Die 12 symphonischen Dichtgn. (Reclams Univ.-Bibliothek, Nr. 6548.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 85 S. ℳ 0,40. — Corder, Frederic. Ferencz (François) Liszt. (Mastres of music.) London, K. Paul. [New York, Harper.] 8°. 182 p. 7 s. 6 d. — La Mara. An der Schwelle des Jenseits. Letzte Erinnerungen an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein, die Freundin Liszts. Mit 5 Abb. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 54 S. ℳ 2.50. — Wetz, Richard. Franz Liszt. (Musiker-Biographien. Bd. 4. Universal-Bibliothek. Nr. 2098 u. 2099.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 117 S. ℳ 0,80.

Louis Ferdinand, Prinz von Preußen. Wahl, Hans. Prinz Louis Ferdinand von Preußen. Ein Bild seines Lebens in Briefen, Tagebuchblättern u. zeitgenössischen Zeugnissen. Dachau b. München, Einhorn-Verl. 8°. 268 S. 1 Titelb. ℳ 6,50.

Mahler, Gustav. Specht, Rich. Gustav Mahler. (17. u. 18. Aufl.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. gr. 8°. 327 S., m. 1 Titelb. Geb. ℳ 8.

Marie de France. Vier Lais. Nach d. Hs. d. Mus. Brit. Harl. 978. Mit Einl. u. Glossar hrsg. von Karl Warnke. Halle, Niemeyer. 8°. XVI, 46 S. ℳ 1,60. — Tuffrau, Paul. Les lais de Marie de France. Transposés en français moderne. 14me éd. Paris, L'Édition d'art, H. Piazza. 8°. XI, 157 p.

Marot, Clément. Duvergie, J. L'hérésie de Clément Marot (1524—1527), contée per J. Duvergie, d'après Clément lui-même. Chartres ('24), impr. R. A. Brault. 8°. 53 p.

Massenet, Jules. Bonnefoy, A. Manon et les héroines de Massenet. Conférence faite à Angers. Angers, Impr. du commerce. 8°. 8 p. — Loisel, Joseph. Manon. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 170 p. fr. 3,50.

Melba, Nellie. Melodies and memories. Illus. London, Butterworth. 8°. 335 p. 21 s.

Mengelberg, Willem. Boer, A. van den. De psychologische beteeknis van Willem Mengelberg als dirigent. Amsterdam, L. J. Veen. 8°. 132 p., m. 1 portr, F 1,90.

Meyerbeer, Giacomo. Sandre, Th. L'histoire merveilleuse de Robert le Diable, remise en lumière pour édifier les petits et distraire les autres. 10e mille. Amiens, Malfère. 8°. 213 p. fr. 7,50.

Milan, Lluis. Trend, J. B. Lluis Milan and the vihuelistas. (Hispanic notes and Spanish ser.) London, Milford. kl. 8°. 136 p. 6 s.

Millöcker, Karl. Calliano, Gust. Karl Millöcker in Baden. Geb. 29. April 1842 in Wien, gest. 31. Dez. 1899 in Baden. Persönliche Erinnergn. (Badener Bücherei. 1.) Baden (bei Wien), Verein „Niederösterr. Landesfreunde". 8°. 8 S.

Mombello, Domenico. Celebrità villanovese: Domenico Mombello, celebre musico. Casale Monferrato, tip. Pezzana e Calvi. 16°. 15 p.

Monteverdi, Claudio. Monteverdi, Claudio. Orpheus. Orfeo, favola in musica 1607. Neugestaltet f. d. deutsche Bühne 1923 von Carl Orff. (Vorw.: Curt Sachs.) Mainz, Schott's Söhne. 8°. 39 S. ℳ 0,60.

Mozart, Wolfg. A. Sechs Chöre aus Idomeneus. Für Schülerchor m. Begleitg. bearb. v. Paul Tiedemann. Verbindende Dichtungen von Lotte Tiedemann. [Textbuch.] Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 8 S. ℳ 0,30. — Mersmann, Hans.* Mozart. Mit 9 Bildtaf. u. 4 Vignetten. (Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellgn. 4.) Berlin, Bard. gr. 8°. 62 S. Geb. ℳ 3,50. — Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Hamburg, Quickborn-Verl. kl. 8°. 95 S. ℳ 0,75. [Dasselbe.] Berlin, O. Mieth. kl. 8°. 125 S. Geb. ℳ 1. [Dasselbe.] Leipzig, Abel & Müller. 8°. 105 S., mit 4 farb. und viel. schwarz. Bildern. Geb. ℳ 4. — Mozart, Wolfg. A. Don Juan ... Vollst. Buch. Hrsg. u. eingel. v. Georg Rich. Kruse. (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 2646.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 80 S. ℳ 0,30. — Prod'homme, J.-G. W. A. Mozart. Sa vie et ses œuvres (1756—1791). Traduction-Adaptation d'après la deuxième éd. de l'ouvrage de M. Arthur Schurig. Paris, Delagrave. 8°. XV, 464 p. fr. 15. — Schlichtegroll, Friedrich. Johs. Chrysostomus Wolfgang Gottlieb Mozart. ([Neudr. a. d.] Nekrolog auf d. Jahr 1791. Hrsg. v. Friedr. Schlichtegroll, Gotha 1793 bey Justus Perthes.) Privatdr. (Leipzig, Albrecht Kind) [in Komm. Bremen, K. H. Silomon, Gg. Groening-Str. 24.] 10×13 cm. 57 S. Lederbd. ℳ 25. Hldr. ℳ 10. — Schurig, Arthur s. Prod'homme. — s. auch Abschnitt IX unter Novellen.

Mussorgski, Modest Petrowitsch. Riesemann, Oskar von.* Monographien zur russischen Musik. Bd. 2. Modest Petrowitsch Mussorgski. München ('26), Drei Masken Verl. 8°. XIX, 526, 28 S. ℳ 12.

Neefe, Christian Gottlob. Leux, Irmgard.* Christian Gottlob Neefe (1748—1798). Mit 2 Bildn. u. e. Hs. — Nachbildg. (Veröffentlichgn. d. Fürstl. Institutes f. musikwiss. Forschung zu Bückeburg. 5. Reihe, Bd. 2.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4°. 208 S. ℳ 8.

Nicolai, Otto. Nicolai, Otto. Briefe an seinen Vater. s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche.

Nikisch, Arthur. Pfohl, Ferdinand. Arthur Nikisch. Sein Leben, seine Kunst, sein Wirken. Neue erw. u. verb. Ausg. mit zahlr. Bildern u. Faks. Hamburg, Alster-Verlag. gr. 8°. 196 S., 10 Taf. Geb. ℳ 6.

Obrecht, Jacob. Gombosi, Otto Johs.* Jacob Obrecht. Eine stilkrit. Studie. Mit e. Notenanhang enth. 31 bisher unveröff. Kompositionen aus der Zeit zwischen 1460—1510. (Sammlg. musikwiss. Einzeldarstellungen. H. 4.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 131, XI, 87 S. ℳ 9.

Palestrina, Pierluigi da. Cametti, Alberto. Palestrina. Milano, Bottega di poesia. 8°. 383 p. con ritr. L. 15. — Jeppesen, Knud.* Der Palestrinastil und die Dissonanz. Mit vielen Notenbeisp. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XIV, 270 S. ℳ 8. — Ricci, Corrado. Il palestrina: discorso tenuto alla r. accad. di S. Cecilia. Roma, Glingler. 16°. 26 p. L. 3. — s. auch Tebaldini in Abschnitt IV.

Perosi, Lorenzo. Damerini, Adelmo. Lorenzo Perosi. Roma ('24), Formiggini. 16°. 63 p., con ritr. L. 2.

Ponte, Lorenzo da. Da Ponte, Lorenzo. Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo da Ponte. Hrsg. von Gust. Gugitz. 3 Bde. Dresden ('24, '25), P. Aretz. 8°. LXXVIII, 431 S. m. 15 Taf.; 400 S. m. 11 Taf.; 453 S. m. 6 Taf. Geb. ℳ 50.

Puccini, Giacomo. Bonaventura, Arnaldo. Giacomo Puccini; l'uomo, l'artista: profilo. Livorno ('24), Giusti. 8°. 45 p. L. 2,75. — Checchi, Ottorino. Per il M°. Giacomo Puccini: commemorazione. Empoli, R. Noccioli. 8°. 13 p. — Cœuroy, André. La Tosca. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 160 p. fr. 3,50. — Fraccaroli, Arnaldo. La vita di Giacomo Puccini. Milano, Ricordi e C. 8°. 230 p., con ritr. e 12 facs. L. 22. — [Dasselbe.] Deutsch von H. R. Fleischmann. (Autor. Übers.) Wien ('26), Stein-Verlag. 8°. 291 S. 1 Titelb.

Raff, Jos. Joachim. Raff, Helene. Joachim Raff. Ein Lebensbild. s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche.

Rameau, Jean Ph. Diderot, Denis. Der Neffe des Rameau. Nach dem 1891 erstmalig veröffentl. Orig.-Text übertr. u. hrsg. von Otto von Gemmingen. Berlin, Propyläen-Verl. kl. 8°. 168 S. Geb. ℳ 2,50. — [Derselbe.] Le neveu de Rameau. Suivi d'autres œuvres du même auteur. Paris, Payot. 8°. 320 p. fr. 10.

Ravel, Maurice. Shera, F. H. Debussy and Ravel s. unter Debussy. — La Revue musicale. Numéro spécial du Ier avril. [Mit Beiträgen von:] A. Suarès, T. Klingsor, E. Vuillermoz, R. Manuel, A. Casella, Gil-Marchex, A. Hoeree, R. Chalupt, A. Cœuroy, H. Prunières. Portraits et supplément musical. Paris, 35, rue Madame. fr. 10.

Reger, Max. Gatscher, Emanuel.* Die Fugentechnik Max Regers in ihrer Entwicklung. Stuttgart. Engelhorns Nachf. gr. 8°. 260 S. ℳ 12.

Rheinberger, Josef. Grace, Harvey. The organ works of Rheinberger. London, Novello. 8°. 141 p. 5 s.

Riemann, Hugo. Wiehmayer, Theod. Die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns. 2 Aufsätze üb. wicht. Grund- u. Streitfragen d. musikal. Metrik. Magdeburg, Heinrichshofen. 8°. 32 S. ℳ 0,60. (Aus: Neue Musik-Zeitung Mai. 1923 und Mai 1925.)

Ronsard, Pierre de. Photiadès, Constantin. Ronsard et son luth. Paris, Plon. kl. 8°.

Rougnon, Paul. Rougnon, Paul. Souvenirs de soixante années de vie musicale et de cinquante années de professorat au Conservatiore de Paris. Paris, éditions Margueritat. 8°. 153 p. et portr. fr. 6.

Rousseau, Jean-Jacques. Dufour, Théophile. Recherches bibliographiques sur les œuvres imprimées de J.-J. Rousseau, suivies de l'Inventaire des papiers de Rousseau conservés à la bibliothèque de Neuchatel. Tl. I. Paris, Giraud-Badin. 8°. XI, 273 p., portr.

Saint-Saëns, Camille. Collet, Henri. Samson et Dalila. (Les chefs-d'œuvre de la musique.) Paris, Mellottée. 8°. 134 p. fr. 3,50.

Scheurleer, D. F. Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zijn 70sten verjaardag. Bijdragen van vrienden en vereerders op het gebied der muziek. s'-Gravenhage, M. Nijhoff. 8°. XII, 394 p. m. afb. en portr. F 10.

Schillings, Max von. Becker, C. H. Die preussische Kunstpolitik und der Fall Schillings. (Rede). Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8°. 31 S. ℳ 1.

Schönberg, Arnold. Wellesz, Egon. Arnold Schönberg; tr. by W. H. Kerridge. With port. London, Dent [New York, Dutton.] 8°. 167 p. 6 s.

Schreker, Franz. — Franz Schreker und seine Oper „Der ferne Klang". Mit Beiträgen von S. Ginsburg, Igor Glebow und Sergej Radlow und Libretto. [Herausgegeben von dem Russischen Kunsthistorischen Staatsinstitut.] Leningrad, Verlag „Academia". 8°. 65 und 2 S. Rub. 0,50.

Schubert, Franz. Bartsch, R. „Schwammerl." Ein Schubert-Roman. (186.—190. Tsd.) Leipzig, Staackmann. kl. 8°. 308 S. m. Abb. ℳ 4. — Bie, Oscar. Franz Schubert. Sein Leben u. s. Werk. Mit 11 Taf. (Deutsche Lebensbilder.) Berlin, Ullstein. 8°. 162 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 4. — (Braun, Felix.) Schubert im Freundeskreis. Ein Lebensbild aus Briefen, Erinnerungen, Tagebuchblättern. Gedichten. 11.—20. Taus. (Insel-Bücherei. Nr. 168.) Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8°. 80 S. Geb. ℳ 1. — Niggli, A. Franz Schubert. Neue, rev. u. erg. Ausg. (Musiker-Biographien. Bd. 10. Univers.-Bibl. Nr. 2521.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 134 S. ℳ 0,40. — Schubert's songs, tr. by A. H. Fox Strangways and St. Wilson. New York ('24), Oxford. kl. 8°. 256 p. $ 1,20. — Franz Schubert-Sonderheft* „Der intime Schubert" d. illustr. Halbmonatsschr. „Moderne Welt", red. v. Otto Erich Deutsch. Wien, 1. Dez. 1925. 4°. 32 S., 4 S. Notenbeil., u. über 100 Abb. ℳ 2. — Tschiepe, Rud. Franz Schubert. Für die Mittelstufe ausgew. (Deutschkundliche Schüler-

hefte. Reihe 5, H. 6.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8°. 32 S. ℳ 0,60. — s. a. Abschnitt IX unter Novellen, musikal.

Schumann, Eugenie*. Schumann, Eugenie. Erinnerungen. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8°. 336 S. m. Abb. u. 1 Faks. Geb. ℳ 7,50.

Schumann, Georg. Biehle, Herbert. Georg Schumann. Eine Biographie. Münster, Bisping. 8°. VII, 80 S. m. 2 Bildn., 1 Fksm. u. eingedr. Notenbeisp. ℳ 3.

Schumann, Robert. Bedford, Herbert. Rob. Schumann: his life and work. (Masters of music.) London, K. Paul. [New York, Harper.] 8°. 282 p. 7 s. 6 d. — Dahms, Walter. Schumann. (15. u. 16. Aufl.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. gr. 8°. 446 S. Geb. ℳ 12. — Haecker, V. u. Th. Ziehen.* Über die musikal. Vererbung in der Deszendenz von Rob. Schumann. (S.-A. aus der Zeitschr. f. induktive Abstammungs- u. Vererbungslehre 1925. Bd. 38. H. 2.) Berlin, Gebr. Borntraeger. 8°. S. 97—123. — Niecks, Frederick. Robert Schumann. Edited by Christina Niecks. London, Dent and Sons. [New York, Dutton.] 8°. 349 p. 10 s. 6 d. — Pitrou, Robert. La vie intérieure de Rob. Schumann. Paris, Laurens. 8°. 240 p., 8 pl. fr. 18.

Schütz, Heinrich. Müller, Erich H. Heinrich Schütz. Mit 1 Bildnis. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 64 S. ℳ 1,20. — Spitta, Friedrich:* Heinrich Schütz, e. Meister d. musica sacra. (Aus: Neue Christoterpe.) Halle, C. Ed. Müller. 8°. 35 S. ℳ 2.

Skrjabin, A. N. — Jakowlew, Was. A. N. Skrjabin. Mit Vorwort von A. B. Goldenweiser. Hrsg. von der Gesellsch. der Freunde des Skrjabin-Museums. Moskau und Leningrad, Staatsverlag. gr. 8°. 99 S. mit 1 Portr. Rub. 1,25. — Sabanejew, L. Erinnerungen an Skrjabin. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 318 und 2 S.

Smetana, Fr. Nejedly, Zdenêk. Federico Smetana. Prefaz. di Francesco Vatielli. Bologna, Zanichelli. 8°. XIV, 74 p. con ritr. e 10 tav. L 10.

Strauss, Johann. Kobald, Karl. Johann Strauss. (Deutsche Hausbücherei. Bd. 167.) Wien, Österr. Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft u. Kunst. 8°. 133 S. m. Abb. Geb. ℳ 4. — Lange, Fritz. Johann Strauss, der Walzerkönig. Roman. (Romane berühmter Männer u. Frauen.) Berlin, Bong. 8°. 351 S., 9 Taf. ℳ 5. — Lange, Fritz. Johann Strauss. Mit 1 Bildn. 2. Aufl. (Musiker-Biographien. Bd. 31. Univers.-Bibl. Nr. 5462.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 94 S. ℳ 0,40. — Loewy, Siegfried. Johann Strauss, der Spielmann von der kleinen [!] Donau. Lebensfragmente. Mit 14 Taf. Wien ('24), Wiener Literar. Anstalt. 8°. 193 S. Kr. 80 000. — [Derselbe.] Rund um Johann Strauss. Momentbilder aus einem Künstlerleben. Wien, P. Knepler. 8°. 177 S.; mehr. Taf.

Tanejew, S. I. — Sergej Iwanowitsch Tanejew. Persönlichkeit, Schaffen und Lebensdokumente. Zum 10. Todesjahre (1915—1925). [Abhandlungen des Russischen Staatsinstituts für Musikwissenschaft. Geschichte der russischen Musik in Materialien und Untersuchungen unter Redaktion von Prof. K. L. Husnetzow, Bd. II]. Moskau und Leningrad, Musik-Sektion [des Staatsverlages]. gr. 8°. 208 S. mit 5 Portr. und 1 Notenbeil.

Tschaikowsky, P. I. Steinitzer, Max. Tschaikowsky. (Musiker-Biographien Bd. 38. = Universal-Bibl. Nr. 6584.) Leipzig, Reclam jun. kl. 8°. 72 S. ℳ 0.40. — P. I. Tschaïkowsky (1840—1893). Herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde des „Tschaïkowsky-Museumhaus" in Klin. [Moskau,] Verlag „Nauka i prosweschtschenije". gr. 8 S.

Varnhagen von Ense, Rahel. Rahel Varnhagen. Ein Frauenleben in Briefen. Ausgew. u. m. e. Einl. vers. von Augusta Weldler-Steinberg. 3., durchges. Aufl. Potsdam, Kiepenheuer. 8°. 546 S., 7 Taf.

Verdi, Giuseppe. Werfel, Franz. Verdi. Roman d. Oper. 23.—50. Tsd. Wien, Zsolnay. 8°. 573 S. Geb ℳ 13. [Dasselbe] trad. by Helen Jessiman. New York, Simon & Schuster. 8°. 445 p. $ 3. — s. a. Abschnitt IV unter Opernbücher.

Wagner, Richard. Barthou, Louis. La vie amoureuse de Rich. Wagner. Paris, Flammarion. 8°. 204 p. fr. 7. — Bayreuth. Das Handbuch f. Festspielbesucher v. Friedr. Wild. (Jg. 31.) 1925. Leipzig, C. Wild. kl. 8°. IV, 36, 8, 32, IV, 16, 12, 18, 20, 16, 8, 15, 20 S., zahlr. Taf. Kart. ℳ 5. — Du Moulin Eckart, Richard Graf. Wahnfried. Mit 43 Abb. Leipzig, Kistner & Siegel. kl. 8°. VII, 87 S. ℳ 5,50. — Golther, Wolfgang. Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit. Stuttgart, Metzler. gr. 8°. VII, 372 S ℳ 9. — Hall, Gertrude. The Wagnerian romances. New York, Knopf. 8°. 424 p.

$ 2,75. — Heindel, Max. Die Esoterik in Wagners „Tannhäuser". Übers. von Arminius. [Neue Aufl.] Leipzig, Theosophisches Verlagshaus. 8°. 35 S. ℳ 1. — Hight, George A. Richard Wagner: a critical biography. With port. 2 vols. London, Arrowsmith. 8°. 374 u. 318 p. 52 s. 6 d. — Küas, Rich. Richard Wagner. Roman. (Jung Wagner. Forts.) Berlin, Phönix-Verlag C. Siwinna. 8°. 256 S. Geb. ℳ 3,60. — Leroy, L. Archier. Wagner's music drama of the Ring. London, Noel Douglas. 8°. 196 p. illus. 12 s. 6 d. — Leroy, Maxime. Les premiers amis français de Wagner. Paris, A. Michel. 8°. 253 p. et 8 illustr. fr. 15. — Lorenz, Alfred.* Das Geheimnis der Form bei Rich. Wagner. Bd. 1. Der musikal. Aufbau des Bühnenfestspiels der Ring des Nibelungen. Berlin ('24), M. Hesse. gr. 8°. X, 320 S. ℳ 9. — Merbach, Paul Alfred, Richard Wagner (— Bayreuth). Berlin, Gesellsch. zur Verbreitung klass. Kunst. 4°. 91 S. m. Abb. u. Faks. Geb. ℳ 7,50. — Navarra, Ugo. Riccardo Wagner: Parsifal; guida attraverso il poema e la musica. Milano ('24), Bottega di poesia. 16°. 143 p. L 5. — Onofri, Arturo. Riccardo Wagner: Tristano e Isotta; guida attraverso il poema e la musica. Milano ('24), Bottega di poesia. 16°. 160 p. L 5. — Pfordten, Hermann Frh. von der. Einführung in Rich. Wagners Werke und Schriften. Mit 1 Bildn. 3. Aufl. (Die Bücherei der Volkshochschule. Bd. 4.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. III, 103 S. ℳ 1,80. — Rabich, Franz. Rich. Wagner u. d. Zeit. (Musikal. Magazin. H. 71.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 88 S. ℳ 1,50. — Saitschick, Robert. Genie u. Charakter. Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Schopenhauer, Wagner. 2., verm. und verb. Aufl. Mit 6 Bildn. Darmstadt ('26), E. Hofmann & Co. 8°. VIII, 359 S. ℳ 6,50. — Scholastica, M. Lohengrin ... Für höh. Lehranstalten u. zur Vorbereitg. auf den Besuch der Oper. Saarlouis, Hausen Verlagsges. kl. 8°. 127 S. m. Abb., 1 Titb. ℳ 1,20. — Solus, Theod. Rich. Wagner unter der Führung seines Genius. (Erlebnisse, Gestalten, Begebenheiten aus dem Leben R. Wagners im Lichte übersinnl. Geschehens.) = („Zum Licht"-Drucke. H. 3. Bad Schmiedeberg, L. Baumann. gr. 8°. 29 S. ℳ 0,90. — Wagner, Rich.* Briefe an Hans Richter. Hrsg. von Ludwig Karpath. Wien ('24), Zsolnay. 8°. XVI, 177 S. Geb. 6,50. — Wagner, Rich. Briefe. Ausgewählt u. erl. von Wilh. Altmann. [2 Bde.] Bd. 1. 2. Leipzig, Bibliographisches Institut. kl. 8°. VII, 457; 429 S. m. 11 Taf., 2 Faks. Geb. ℳ 12. — Wagner, Riccardo. R. Wagner a Matilde Wesendonk — Diario e lettere. 2 voll. Milano, Bottega di poesia. 8°. XXIV, 608 p. L 30. — Wagner, Rich. Die schönsten Prosaschriften. (Nachw.: Josef Hofmiller.) München, A. Langen. 8°. 221 S. Geb. ℳ 4 = Bücher der Bildung. Bd. 12. — Wagner, Richard. OEuvres en prose. Tome XIII. Traduit en français par J.-G. Prod'homme. (Gesammelte Schriften Bd. X (fin).) Paris, Delagrave. 8°. fr. 7,50. — Wagner, Riccardo e sintesi dell' arte wagneriana. Verona, stab. tip. succ. Onestinghel. 8°. 29 p. — Wagner, Rich. Lohengrin. Vollständ. (Opern-) Buch. Hrsg. u. eingel. von Georg Rich. Kruse. [Neue Ausgabe.] (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 5637. Opernbücher. Bd. 72.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 73 S. m. 1 Abb. ℳ 0,40. — Wagner, Rich. Lohengrin ... Paroles françaises de Charles Nuitter. Nouvelle éd. conforme à la représentation. Lohengrin an opera in three acts. French version by Charles Nuitter. New edition. With French and english texts. Paris, Stock. kl. 8°. 126 p. fr. 5. — Wagner, Rich. Tristan et Isolde ... Version française de M. Léna et Jean Chantavoine. Paris, Heugel. 8°. 115 p. fr. 1,50. — Wagner, Riccardo. La Walkiria, riveduta nel testo con versione a fronte, introduzione e commento a cura di Guido Manacorda. Firenze, Sansoni. 16°. XV, 262 p. L 10. — Wagner, Richard. Wieland der Schmied. Als Drama entworfen v. R. Wagner. In d. Ausführung von Otto Daube. (Ohler's Theater d. Jugend. H. 81.) Leipzig, W. Härtel & Co. Nachf. 8°. 53 S. m. 2 Fig. ℳ 3., einzeln nur gegen 50% Aufschlag. — Wallace, William. Rich. Wagner, as he lived. With frontis. (Masters of music.) London, K. Paul. [New York, Harper.] 8°. 342 p. 7 s. 6 d. — Winn, Cyril. The master-singers of Wagner. (Musical pilgrim.) London, Milford. 16°. 50 p. 1 s. 6 d.

Wagner, Siegfried. Daube, Otto. Siegfried Wagner u. sein Werk. Ein Handbuch. Bayreuth, Giessel. kl. 8°. 135 S. — Daube, Otto. Der Bärenhäuter. Ein Märchenspiel in 7 kurzen Bildern nach d. gleichnam. Werke von Siegfr. Wagner f. die deutsche Jugend bearb. [Textbuch.] Leipzig ('24), W. Härtel & Co. Nachf. 8°. 58 S. ℳ 2,40.

Walter von der Vogelweide. Moll, W. H. Über den Einfluß der latein. Vagantendichtung auf die Lyrik Walters von der Vogelweide und die seiner Epigonen im 13. Jh. Amsterdam, H. J. Paris. gr. 8°. VIII, 146 p. F 2,90.

Weber, C. M. von. Wolff, P. A. Preciosa... Mit e. Vorwort v. Georg Rich. Kruse. (Univ.-Bibl. Nr. 130.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 70 S. ℳ 0,30.

Weismann, Julius. Doflein, E. Julius Weismann. Gesammelte Beiträge über Persönlichkeit und Werk. Mit Notenbeisp. hrsg. Freiburg i. B., Renk & Eichenherr. 8°. 30 S. ℳ 1.

Widerberg, Henriette. Wendt, Ernst von. Henriette Widerberg. "Tonernas härskarinna, lidelsernas slav." En skådespelerskas minnen i redigering och med en levnadsteckning. Stockholm, Bonnier. 8°. 191 s. 46 ill.

Widmann, Jos. Viktor. Widmann, Max. Jos. Viktor Widmann. Ein Lebensbild. Zweite Lebenshälfte. Frauenfeld ('24), Huber & Co. 8°. V, 385 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 8.

Wigman, Mary. Delius, Rudolf von. Mary Wigman. Dresden, Reißner. 8°. 60 S., 30 S. Abb., 1 Titelb. ℳ 5.

Wolf, Hugo. Finck, Hans. Hugo Wolf. Für die Oberstufe hrsg. (Diesterwegs deutschkundl. Schülerhefte. Reihe 5, H. 8.) Frankfurt a. M., Diesterweg. 8°. 32 S. ℳ 0,60. — Hugo Wolf in Perchtolsdorf s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche.

Zelter, Friedrich. Zelter, Friedr. Zelter auf Reisen. Briefe Friedr. Zelters an Goethe. (Nachwort: Katharina Kippenberg.) Insel-Bücherei. Nr. 244. Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8°. 96 S. Geb. ℳ 1.

VI.

Allgemeine Musiklehre

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik und Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- u Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift.

Abhandlungen des Russischen Staatsinstituts für Musikwissenschaft [GIMN]. Sammlung von Aufsätzen der Musikakustischen Kommission. Heft I. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 118 und 2 S.

Abhandlungen des Russischen Staatsinstituts für Musikwissenschaft [GIMN]. Sammlung von Aufsätzen der psycho-physiologischen Sektion. Heft I. Ebenda. gr. 8°. 136 S.

Agostini, Salvatore. Teoria musicale adottata in tutti gli istituti del Regno. Genova, S. Agostini. qu 16°. 33 p. L. 5.

Ahmad, Habeeb. The mysteries of sound and number. Abridged ed. London, Foyle. 8°. 101 p. 10 s. 6 d.

Antcliffe, Charles. How to write a waltz. London, Foyle. 8°. 39 p. 1 s. 6 d.

Ariel*. Das Relativitäts-Prinzip der musikalischen Harmonie. Bd. 1. Die Gesetze der inneren Tonbewegungen, d. evolutionäre Temperierungsverfahren u. d. 19-stuf. Tonsystem. Hierzu ein Band Tabellen. Leipzig, Neunzehn Stufen-Verl. gr. 8°. 172 S. — Tab. 14 Bl. ℳ 5.

Baresel, Alfred. Das Jazz-Buch. Anleitg. zum Spielen, Improvisieren uud Komponieren moderner Tanzstücke m. bes. Berücksichtigung des Klaviers, nebst Erklär. d. modernen Tänze in musikal. u. psycholog. Hinsicht, zahlr. Notenbeisp. zur Abwandlung gegebenen Materials zum Jazzgebrauch u. techn. Spezialübgn. für den Jazz-Klavierspieler. Leipzig, Zimmermann. 8°. 34 S. ℳ 2.

Bas, Giulio. Trattato d'armonia. Parte 2ª et 3a. 2 fasc. Milano ('24), Ricordi. 8°. p. 97—171; p. 172—205.

Bauer, Anton. Atonale Satztechnik. 2. Aufl. Cham i. W., P. Baumeisters Ww. gr. 8°. 3 S. ℳ 0,30. — [Derselbe] Merkblatt zur musikal. Formenlehre zum Gebrauch in der Mutantenklasse d. höh. Lehranstalten zusammengestellt. Ebenda. 8°. 8 S. ℳ 0,50.

Beckh, Hermann. Vom geistigen Wesen der Tonarten. Versuch e. neuen Betrachtg. musikal. Probleme im Lichte der Geistes-Wissenschaft. 2., verm. u. verb. Aufl. Breslau, Preuß & Jünger. gr. 8°. 40 S., 3 Taf. ℳ 1,65.

Belawsky, A. G., Prof. Die Theorie des Schalles in Beziehung zur Musik. Grundlagen der physikalischen und musikalischen Akustik. Moskau u. Leningrad, Staatsverlag. gr. 8°. VIII, 239 S. mit 1 Tab. Rub. 5.

Bell, W. H. Auditing. Cases and questions by John A. Powelson. London, Pitman. 8°. 534 p. 21 s.

Bode, Rud. Rhythmus und Körpererziehung. 5 Abh. 4.—6. Taus. Mit 7 Bildtaf. Jena, Diederichs. 8°. II, 90 S. ℳ 2,50.

Brunold, Paul. Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes français. 1. cahier. Lyon, Janin.

Butzkoj, A. K. Unmittelbar gegebene Phänomene der Musik. (Versuche einer Einführung in die Musik). [Kijew,] Staatsverlag der Ukraina. gr. 8°. 135, II S. m. Notenbeisp.

Bussler, Ludwig. Der strenge Satz. Übersetzung von S. I. Tanejew. 3. Auflage. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. X, 191 S.

Castegren, Maria. Kortfattad musiklära för folkskolan. Stockholm, Bonnier. 24 S. Kr. 0,90.

Corbino, O. M. Nozioni di fisica per le scuole secondarie: Vol. I. Meccanica, acustica, cosmografia. Palermo, Sandron. 8°. 148 p. L. 9.

Deroche, Cécile. Tableaux synoptiques pour servir à l'enseignement de la musique. Tableau I: Intervalles. Tableau II: Gammes. Tableau III: Accords. Paris (1924), Gallet. Fol. 4 p. fr. 6.

Durville, Pierre. Essai sur le rythme antique. Paris, Delpeuch. 8°. fr. 10.

Edmonds, Paul. Practice in staff notation: being the exercises from „The elements of staff notation". London, Pitman. gr. 8°. 35 p. 2 s. 6 d.

Fabra, Matteo. Principi di teoria musicale per le scuole. Palermo, Sandron. 8°. 80 p. L. 7.

Farmer, H. G. The Arabian influence on musical theory s. Abschnitt III.

Foss, Julius. Kurzer Führer durch die Musiktheorie. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Nordischer Musikverl. 8°. 128 S. Kr. 4,50.

Franken, H. Beknopte theorie der muziek. Utrecht, Kemink & Zoon. kl. 8°. 28 p. F. 0,50.

Freytag, Hugo. Physik für die Oberstufe. Tl. 2. Elektrizitätslehre. Wellenlehre. Lehre vom Schall. Nürnberg, C. Koch Verlag. 8°. VI S., S. 141 bis 356, m. Fig. ℳ 4.

Fryberger, Agnes M. Listening lessons in music, graded for schools. New York, Silver, Burdett. 8°. 270 p. $ 1,60.

Gentili, Alberto. Nuova teoria dell' armonia. Torino, frat. Bocca. 8°. XV, 558 p. L. 48.

Giddings, Th. Ph., and others. Three-part music. (Music educ. ser.) Boston, Ginn. 8°. 192 p. $ 1,32.

Glover, Cedric H. The term's music. New York, Dutton. 8°. 183 p. $ 2.

Goldschmidt, V.* Materialien zur Musiklehre. H. 5. (S. 481–560, m. 1 Abb.) Heidelberg, Winter. 4° = Materialien zur Naturphilosophie. 2. = Heidelberger Akten der Von-Portheim-Stiftung. 14. ℳ 4.

Hába, Alois: Von der Psychologie der musikal. Gestaltung. Gesetzmäßigkeit d. Tonbewegung u. Grundlagen e. neuen Musikstils. Ins Deutsche übertr. v. Josef Löwenbach. Wien, Universal-Edition. 8°. 56 S. ℳ 2,50.

Halm, A. Harmonilära. Svensk övers. af Gunnar Jeanson. Stockholm, Almquist & Wiksell. 127 S., xxj S. noter. Kr. 4,25.

Hauer, Jos. Matthias. Theoretische Schriften. Bd. 1. Vom Melos zur Pauke. Eine Einf. in die Zwölftonmusik. Wien, Universal-Edition. gr. 8°. 22 S. ℳ 1.

Heinze, L. und W. Osburg. Allgemeine Musiklehre für den grundlegenden Unterricht. Neu bearb. von W. Osburg. 30. Aufl. Breslau, Handel. 8°. VI, 75 S. ℳ 1. — [Dieselben.] Arbeitsheft. Progressiv fortschreitende Übungsaufgab. in d. Harmonielehre. [H. 1—4.] 1. 16. Aufl. 2. 8. Aufl. 3. 9. Aufl. 4. 6. Aufl. Breslau, Handel. 16×26 cm, 37 S., 29 S., 36 S., 35 S. Je ℳ 0,80.

Helmholtz, H. von. Vorlesungen über theoret. Physik. Hrsg. v. A. König, O. Krigar-Menzel, Fr. Richarz, C. Runge. Bd. 3. Vorlesungen üb. d. mathemat. Prinzipien d. Akustik. Hrsg. v. A. König u. C. Runge. 2., durchges. Abdr. (Helios-Offsetdr. 1898.) Leipzig, J. A. Barth. 4°. X, 256 S., m. 21 Fig. ℳ 12.

Jadassohn, S. Trattati di composizione. Vol. 2. Trattato di contrappunto semplice, doppio, triplo e quadruplo. Trad. italiana di Carlo Perinello. 2. ed. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 130 S. ℳ 4. — [Derselbe.] Le forme nelle opere musicali. Corso analitico sistematicamente ordinato per lo studio pratico dell' allievo e per l' autodidattica. Trad. ital. di Achille Schinelli. 2. ed. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 147 S. ℳ 4.

Katuar, G., Theoretische Harmonielehre, Bd. II. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 81 und 1 S. mit 1 Tab.

Krause, Emil. 414 Aufgaben zum Studium der Harmonielehre u. akkordlichen Analyse. Op. 43. 12. Aufl. Hamburg, Boysen. 4°. 104 S. ℳ 4.50,

Lamb, Horace. The dynamical theory of sound. 2nd ed., rev. London, Arnold. 8°. 315 p. 18 s.

László, Alexander*. Die Farblichtmusik. Mit Taf. u. Textabb. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XII, 74 S. ℳ 15.

Lobe, J. C. Traité pratique de composition musicale depuis les premiers éléments de l'harmonie jusqu'à la composition raisonnée du quatuor et des principales formes de la musique pour piano. Trad. de l'allemand (d'après la 5. éd.) par Gust. Sandré. 4. éd. Leipzig ('24), Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 378 S. ℳ 8.

Lorenz, Artur. Neuzeitliche rhythmische Gymnastik. Ein Lehrb. mit 22 Vollb. u. verschied. sonstigen kleineren Abb. Stuttgart, (Gut Heil-Verlag) P. Mähler. 8°. 80 S. ℳ 3.

Merz, Adele. Untersuchung der elast. Nachwirkung mittels einer akustischen Methode. (Aus: Sitzungsber. d. Akad. d. Wiss. in Wien. Math.-naturw. Kl. Abt. 2a, Bd. 133.) Wien ('24), Hölder-Pichler-Tempsky. gr. 8°. S. 409—419, m. 1 Textfig. ℳ 0,50.

Morris, R. O. Foundations of practical harmony and counterpoint. London, Macmillan. 8°. 154 p. 7 s. 6 d.

Morris, A. R. The orchestration of the metrical line; an analytical study of rhythmical form. Boston, Badger. 8°. 161 p. $ 2.

Müller, Alfred. Rhythmische Gymnastik. Eine Abh. über ihre Grundzüge. Mit 28 Abb. [auf Taf.]. Jena, Diederichs. gr. 8°. 57 S. ℳ 4,50.

Paul, Ernst. Musiklehre in Erläuterungen, Beispielen u. Aufgaben. Tl. 1. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 84 S. ℳ 2.

Pennington, Jo. The importance of being rhythmic: a study of the principles of Dalcroze eurythmics applied to general education and to the arts of music, etc. Intr. by Walter Damrosch. London, Putnam. 8°. 153 p. 7 s. 6 d.

Perot, A. Principes d'acoustique. Paris ('24), Chiron. 8°. 63 p. avec figs.

Pieper, Carl. Musikalische Analyse. Eine musikalische Formenlehre in der Form von Musteranalysen klass. Tonstücke. Zunächst f. d. Musiklehrerseminare u. Kompositionskl. d. Konservatorien. Köln, Tonger. 8°. 409 S. Geb. ℳ 4.

Piroschnikow, I. O. Das Noten Abc für Schulen und Selbstunterricht. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 105 S.

Porter, E. G. Listening — in to music. Foreword by Jul. Harrison. London, N. Douglas. 8°. 128 p. 3 s. 6 d.

Potolowsky, N. Elementartheorie der Musik in Übungen, Aufgaben und Antworten. Bd. II. Antworten. Moskau ('24), Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 5 und 149 S.

Potolowsky, N. Praktisches Handbuch zum Studium der Elementartheorie der Musik. 6. Auflage. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. IV, 110 und 2 S.

Quint, Heinz. Kernfunktion und Tonbezifferung. Wien, Anzengruber-Verlag. 4°. 8 S. ℳ 0,80.

Renaudet, Mlle. M. L. et Mme. S. Delage. Le livre auxiliaire du maître pour l'enseignement de la musique. Education de la voix et de l'oreille, chant et solfège. Cours élémentaire. Cours moyen. Paris, F. Nathan. 18×23 cm. fr. 7,50 u. fr. 9.

Reuter, Fritz.* Das musikalische Hören auf psychologischer Grundlage. Leipzig, Kahnt. 8°. 78 S., m. Fig. Geb. ℳ 2.

Richter, Alfred. Die Lehre von der Form in der Musik. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 181 S., m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 4.

Riemann, Ludwig. Das Erkennen der Ton- u. Akkordzusammenhänge i. Tonstücken klassischer u. moderner Literatur von den Anfangsgründen bis zur vollst. Beherrschung der Akkordlogik, mit zahlr. Aufg. u. Notenbeisp. Eine gänzlich neue Harmonielehre. In 2 Heften. 1. H. mit 80 Aufg. u. 130 Notenbeisp. Münster, Bisping. 4°. 82 S. ℳ 4. — [Derselbe.] Kurzgefaßte praktische Modulationsübungen für Schüler d. Konservatorien, Musikschulen, Seminare u. für d. Privatunterr. zsgst. 2., erw. u. verb. Aufl. Münster ('24), ebenda. 8°. 47 S. Geb. ℳ 2.

Rubertis, V. de. Teoria completa de la musica. Buenos Aires, Carvello.

Schmeer, Wilh. Farbenmusik u. die Übernahme der Gesetze der Musik in alle Farbkünste. Mit Schlüssel u. Farbakkord-Greifer. Tl. 1. Nürnberg, Selbstverlag. [J. Zeiser in Komm.] 8°. 42 S., m. Fig., 3 Taf. ℳ 2,80.

Scholes, Percy A. Learning to listen, by means of the gramophone: a course in the appreciation of music for use in schools. Intro. by J. Adams. London, Gramophone Co. 8°. 174 p. 3 s. — [Derselbe.] The listener's guide to music. With a concert-goer's glossary. Intro. by W. H. Hadow. 7th ed., rev. Illus. London, Milford. 8°. 122 p. 4 s. — [Derselbe.] Everybody's guide to broadcast music. Foreword by J. C. W. Reith. Illus. London, Hodder & S. 8°. 238 p. 3 s. 6 d.

Scholz, Hans. Compendio de Harmonia. Traducido del alemán por Roberto Gerhard. Barcelona, Colección Labor. kl. 8°. 179 p. Pts. 4,50.

Schumann, Karl Erich. Akustik. Mit 42 Abb. u. zahlr. Notenbeisp. im Text. (Jedermanns Bücherei. Abt. Musik.) Breslau, F. Hirt. 8°. 136 S. Geb. ℳ 3.

Sérieyx, Auguste. Cours de grammaire musicale. Paris, Heugel. 4°. IX, 312 p. fr. 20.

Simon, M. Cours élémentaire théorique et pratique des principes de la musique. 1er livre. Paris, L. Alleton. 8°. 92 p. fr. 2,85.

Solowjow, M. Das Noten Abc [für Kinder]. Heft 1. Moskau u. Leningrad, Verlag „Raduga". gr. 8°. 11 S. mit farb. Abb. Rub. 0,45.

Sonnenschein, E. A. Wath is rhythm? Accompanied by an appendix on experimental syllable-measurement in which St. Jones, E. Macleod have co-operated. London, Blackwell. 8°. 236 p. 10 s. 6 d.

Spatario, Zoanne.* Dilucide et probatissime demonstratione de Maestro Zoanne Spatario musico Bolognese contra certe friuole et uane excusatione da Franchino Gafurio (Maestro de li errori) in luce aducte. Impressum Bononiae per Hieron. de benedictis MDXXI pridie idus mensis maii. Im Faks. m. Übers. hrsg. von

Johs. Wolf. Berlin, M. Breslauer. (Veröffentlichgn. d. Musik-Bibliothek P. Hirsch Frankfurt a. M. 7.) 4°. 16, 26 S. Geb. ℳ 10.

Stéphan, Dom Juan. La notation isotonique, essai de simplification de la notation musicale. Paris, Leroux. 4°. fr. 15. — [Derselbe.] The isotonic notation. Exeter, S. Lee. 5 s. 6 d.

Toop, Aug. The organist and his choir. London, Musical Opinion Office. 2 s.

Wedge, George A. Keyboard harmony; a practical application of music theory, including the study of melody harmonization, broken chords, etc. New York, Schirmer. 8°. 200 p. $ 2,50.

Weigl, Bruno*. Harmonielehre. [2 Bde.] I. Die Lehre von der Harmonik der diaton., der ganztonigen u. d. chromatischen Tonreihe. II. Musterbeispiele zur Lehre von der Harmonik. Mainz, Schott's Söhne. 8°. XV, 407 S., 120 S. Geb. Je ℳ 12 u. ℳ 8.

Weingartner, Felix. On conducting. Transl. by Ernest Newmann. 2. ed. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. ℳ 2,50.

Wiehmayer, Theodor. Die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns s. Abschnitt V unter Riemann.

Willfort, Egon Stuart. Praktische Harmonielehre f. Gitarrespieler. Durch bes. Berücks. d. prakt. Liedbegleitg. als Erg. sämtl. bestehender Harmonielehrbücher benutzbar. Mit e. Anh. e. alphabet. geordn. Sammlg. v. 54 deutsch. Volksliedern als Übungsmaterial. Leipzig, Hofmeister. 8°. 112, 68 S. Lw. u. geh. ℳ 5.

Winkler, Julius. Über musikalische Harmonien. Ein Vortrag f. Fachkundige. Mit ein. Anhang v. Notenzitaten u. 2 Sonatensätzeh. Wien (1923), Doblinger. 8°. 93 S. u. 34 S. Notenb. Geb. ℳ 2,20.

Wood, Alexander. The physical basis of music. Cambridge Univ. Press. 8°. 171 p. 3 s.

Wood, T. Music and boyhood; some suggestions on the possibilities of music in public, preparatory and other schools. (Oxford musical essays.) London, Milford. 8°. 66 p. 3 s. 6 d.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprechen.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Antiphonale Romanum ... ad exemplar ed. typicae concinnatum et rhythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornatum. Roma, Desclée & Co. 8°. 1382 p. L 30.

Armin, George. Der Modegesanglehrer oder Vom Wahne des Gesangsschülers. Ein Kulturdokument. Stuttgart, Mimir-Verl. 8°. 63 S. ℳ 1,40.

Barth, August. Die Liedbehandlung in d. Volksschule unter bes. Berücks. d. wichtigsten Gesangsmethoden d. Gegenwart. Nach method. Stufengängen bearb. München, Oldenbourg. 8°. 10 S. ℳ 0,20.

Bauer, Anton. Merkheft f. den Gesang-Unterricht a. d. höheren Lehranstalten. Cham i. W., P. Baumeisters Wwe. kl. 8°. 28 S. ℳ 0,60.

Bemmann, O. Ausführlicher Lehrgang f. einen theoretisch-prakt. Elementarunterricht im Gesang. Leipzig, Leuckart. gr. 8°. VIII, 141 S. Geb. ℳ 3,50.

Bennedik, Frank. Geschichtliche und psychologisch-musikalische Untersuchungen über die Tonwortmethode von Eitz. 2. verb. Aufl. Langensalza, J. Beltz. gr. 8°. 56 S. ℳ 0,90.

Bericht der liturgischen Priestertagung Wien (1924). Hrsg. vom Liturgischen Priesterkreis d. Erzdiözese Wien. Mödling, [Missionsbuchh.] St. Gabriel. 8°. VIII, 225 S. ℳ 2,50.

Bihlmeyer, Pius. Die Eigenmessen d. Diözese Breslau latein. u. deutsch. Im Anschluß an das Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott. Freiburg, Herder. 16°. III, 50 S. ℳ 1. — [Dasselbe.] Eichstätt. — Ermland. — Köln. — Paderborn. — Regensburg. — Rottenburg. Ebenda. 16°. Je III, 31 S. ℳ 0,75; III, 14 S. ℳ 0,50; III, 46 S. ℳ 0,90; III, 26 S. ℳ 0,60; III, 32 S. ℳ 0,75; III, 24 S. ℳ 0,60.

Binsteiner, Albert. Bete mit der Kirche. Der kathol. Gottesdienst im Laufe d. Kirchenjahres. 1. Advent u. Weihnachten. Donauwörth, L. Auer. 16°. 696 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 2,50.

Bodenhausen-Satory, Léonie von. Die Erziehung der Stimme zur Veredelung d. Sprache, zur Beseitigg. von Sprachfehlern, sowie zur Verhütg. u. Heilg. von Halsleiden. (2. Aufl.) Cassel, Hohenzollernstr. 28, B. v. Bodenhausen. 8°. 83 S. ℳ 2.

Boyer, abbé Louis, maître de chapelle à la cathédrale de Périgeux. Musique et musiciens d'église. L'Art grégorien, le chant populaire et la chanson. Etudes et leçons, silhouettes et portraits. Lyon, Gloppe. 8°. 232 p. fr. 7.

Braun, G. Die musikalische Erziehung zum Stimmkrüppel im Spiegel natürlicher Stimmkultur. Stuttgart ('24), Mimir. 8°. 50 S. ℳ 1.

Braun, Josep. Sagraments i Sagramentals. Versió per A. Pont. Barcelona, Foment de Pietat Catalana. 8°. 257 p.

Brinktrine, Johs. Die feierliche Papstmesse u. die Zeremonien b. Selig- u. Heiligsprechungen. [1. u. 2. Aufl.] Freiburg, Herder. kl. 8°. Je VI, 56 S. ℳ 1.

Brors, Fr. X. Das heilige Messopfer in der Liturgie. (Friedensworte an alle nichtkath. Christen. Nr. 8.) Hildesheim, Borgmeyer. 16°. 32 S. ℳ 0,30.

Buzzi-Pecia, A. How to succeed in singing. Philadelphia, Th. Presser Co. $ 1,50.

Cabrol, Dom F. The roman missal in latin and english according, to the latest roman edition. 2e éd. Tours (1921!), Mame and sons. 16°. XXXVII, 1328 p.

Calm, Hans. Lehrbuch der Sprechtechnik für Pädagogen, Theologen, Offiziere, Juristen, Schauspieler u. Sänger ... 5., verb. u. verm. Aufl. Dessau, M. Salzmann. 8°. V, 101 S. ℳ 1,80.

Carlsson, Werter. Körsångbok för läroverk och ungdomsskolor jämte grunddragen av musikens historia. 3:e uppl. Stockholm, Norstedt & Söner. 154 S. Kr. 2,75.

Carreras, Lluis. i Tarré, Josep. Eucologi. 2. Aufl. Barcelona. kl. 8°. XXXII, 616, (100) p. Pts. 8.

Compendium gradualis et antiphonalis romani pro Dominicis et Festis cum cantu gregor. quem ex ed. typica in recentioris musicae notulas translatum solesmenses monachi rhythmicis signis diligenter ornaverunt. Roma, Desclée & Co. 16°. 1500 p. L 25.

Cooke, J. Frances. Great men and famous musicians on the art of singing. Philadelphia, The Presser Co. $ 2,25.

Dantzig, Branco van. Spreekoefeningen bij het onderwijs in spreken en zingen. 4e druk. Groningen, Noordhoff. 8°. 64 p. m. 38 fig. F 0,90.

Distler, Michael. Theoretisch-praktisches Choralbüchlein. 2., verb. Aufl. Graz, „Styria". 8°. 193 S. Geb. ℳ 1,20.

Dodds, G., and J. D. Licley. The control of the breath; an elementary manual for singers and speakers. New York, Oxford Pr. 8°. 77 p. $ 2.

Dunney, Jos. A. The Mass. London, Sands. 8°. 7 s. 6 d.

Eitel u. Knapp. Liturgien für evangel. Kindergottesdienste. Zsgst. 3. Aufl. Stuttgart, Holland & Josenhans. 16°. 24 S. ℳ 0,20.

Eldar, A. M. [Anna Fles.] Spreken en zingen. 19e druk, bewerkt door Willemien Brom-Struick. Tiel, Mijs. 8°. VIII, 298 + 10 p. m. afb. Geb. F 2,90.

Ferretti, Paolo. Principii teorici e pratici di Canto Gregoriano. 3a ed. ritocc. e ampliata dall' autore. Roma, Desclée e C. 8°. L 12.

Feuerlein, Ludwig. Wie ich zum Arminschen Stauprinzip kam. Ein Schriftchen üb. Stimmbildg. f. Suchende mit Beisp. von Erfolgen aus der Praxis. 3. Aufl. Stuttgart, Mimir-Verlag. kl. 8°. 16 S. ℳ 0,45.

Forn, Josep. Setmana Santa. Barcelona. kl. 8°. 586 p. Pts. 5.

Frankenberger, Heinrich. Gesang als schöpferisches Erleben. Ein stimmerzieherischer Weg als Grundlage allgemeiner musikal. Volksbildg. München, Oldenbourg. 8°. III, 66 S. ℳ 1,60.

Gabl, J. Lehrplan für den Volksschul-Gesangunterricht nach der Eitz'schen Methode. 2., verm. u. verb. Aufl. Bregenz, J. N. Teutsch. 8°. 29 S., Öst. Sch. 0,80.

Gatterer, Michaele. Annus liturgicus cum introductione in disciplinam liturgicam. 4. ed. emend. Innsbruck, Rauch. kl. 8°. XVI, 420 S. ℳ 6.

Gautier, Marcel. Principes et technique du chant. Paris, chez l'auteur, 34, rue Godot-de-Mauroy. 8°. 112 p. avec portr. et figs. fr. 12.

Gießwein, Max.* Die Resonanzbeziehungen zwischen Stimme u. Brustorganen. (Aus: Beiträge zur Anatomie, Physiol., Pathol. u. Therapie des Ohres, der Nase u. d. Halses. Bd. 22.) Berlin, Karger. gr. 8°. S. 82—120 m. 9 eingedr. Kurven. ℳ 2.

Graduale parvum. Auszug aus dem Graduale Vaticanum. Hilfsausgabe in moderner Choralnotation ... zugl. m. dt. Übers. der Texte u. Rubriken sowie mit Vortragszeichen u. Phrasierungsangaben vers. von Herm. Bäuerle. 3., verb. Aufl. Graz ('24), Styria. gr. 8°. XII, 335, 125 S. ℳ 6.

Graduale Romanum complet selon l'édition vaticane. Roma, Desclée & Co. 8°. 1056 p. L 27,50.

Graef, Karl. Sprechtechnik. 4. verb. Aufl. Berlin, Reichsdruckerei. 16°. 48 S. m. Abb., 2 Taf. ℳ 0,35.

Grisar, Hartmann. Das Missale im Lichte römischer Stadtgeschichte. Stationen, Perikopen, Gebräuche. Freiburg, Herder. 4°. VII, 120 S. ℳ 7,60.

Guéranger, Dom Prosper. L'année liturgique. Le Temps de la Septuagésime. 17 éd. Tours ('24), Mame et fils. 8°. VI, 499 p. [Dasselbe.] Le Carême. 23e éd. Ebenda. 8°. VI, 640 p. [Dasselbe.] Le Temps pascal. T. 3. 19e éd. Ebenda. 8°. VI, 617 p. [Dasselbe.] La Passion et la Semaine sainte. 29e éd. Ebenda. 8°. VII, 771 p.

Haegy, Jos. Manuel de liturgie et Cérémonial selon le rit Romain. 2 vols. 13. éd. Paris, Gabalda. 8°. XIII, 711 et IV, 636 p. fr. 30.

Hahn, Karl. Der Kindersprechchor. (Die Jugendbühne. H. 1.) Osterwieck, Zickfeldt. 8°. 24 S. ℳ 0,60.

Hast, H. G. The singer's art: letters from a singing master. London, Methuen. 8°. 143 p. 5 s.

Hensel, Olga. Vom Erleben des Gesanges. Eine Hilfe zur Stimmbildg. Augsburg, Bärenreiter-Verlag. 8°. 56 S. ℳ 1,20.

Hermogen, Bischof von Pskow. Vom Gottesdienst der russisch-orthodoxen Kirche. Deutsch von Max Ranft. Neustadt/Sa., J. Missbach. 8°. 123 S. ℳ 3,75.

Hey, Julius. Die Kunst der Sprache. Prakt. Lehrbuch f. Schauspieler, Redner, Geistliche u. Sänger. Auf Grund der sprachlichen Lehre Julius Heys neubearb... von F. Volbach. Zugleich „Der kleine Hey". 1. Tl. (Hand-Ausg. v. J. Heys Deutscher Gesangunterricht.) 22. bis 25. verb. u. erweit. Aufl. Mainz, Schott. 8°. 118 S. m. 1 Bildtaf., eingedr. Abb. u. Notenb. ℳ 2,50.

Hilger, Lina. Aus alten Osterspielen des 14. u. 15. Jhs. Zsgest. u. ergänzt. (Die Schatzgräberbühne. Nr. 1.) München, Callwey. kl. 8°. 16 S. ℳ 0,35.

Hölzel, Friedrich. Wir singen. Ein Handbuch zur musikal. Ausstattg. von Gottesdiensten u. Veranstlgn. der Volksmission sowie von Schul- u. Hausandachten. Vollständ. Partitur-Ausgabe mit Texten. Schwerin i. M, F. Bahn. gr. 8°. 163 S. Kart. ℳ 4.

Imhofer, R. Grundriß der Anatomie, Physiologie u. Hygiene der Stimmorgane für Konservatorien, Lehrbildungsanstalten usw. Mit 35 Abb. u. 2 Tab. Leipzig ('26), C. Kabitzsch. 8°. IV, 110 S. ℳ 3.

Kirchrath, Peter. Der Gesangunterricht in der Arbeitsschule. Die Lösung des Problems der didaktisch-method. Gestaltg. d. Gesangunterrichts in Volks-, mittleren u. höh. Schulen. 1. Teil: Theoret. Begründg. 2. Teil: Ausführl. prakt. Lehrgang mit Unterrichts-Skizzen und method. Weisungen. Langensalza, J. Beltz. gr. 8°. 78 S. ℳ 2,50.

Koch, Markus. Kurzgefaßte Einführung in das Eitzsche Tonwort u. seine unterrichtliche Verwendung. Würzburg, Universitätsdr. H. Stürtz. gr. 8°. IV, 36 S. ℳ 1.

Krumbach, Karl Jul. Sprechübungen (Sprich lautrein u. richtig!). Bearb. von Wolfg. Balzer. 6. durchges. Aufl. mit Einl., erw. Bemerkgn. zur Technik u. Schlußwort v. Martin Seydel. Hierzu 1 Titelb. Leipzig, Teubner. 8°. VIII, 60 S. ℳ 1,20.

Lechleitner, Herm. Die hl. Messe, das große Kunst- u. Wunderwerk. 2. Aufl., umgearb. u. mit 15 Meßandachten, Beicht- u. Kommuniongebeten verm. Innsbruck, Rauch. 16°. VII, 372 S., m. 1 Titelb. ℳ 1,50.

Leduc and Baudot. The liturgy of the Roman Missal. Engl. trans. from the French. Burns, Oates. 8°. 7 s. 6 d.

Liber usualis Missae et Officii pro dominicis et festis cum cantu gregor. quem ex ed. typica in recentioris musicae notulas translatum solesmenses monachi rhythmicis signis diligenter ornaverunt. Roma, Desclée. 16°. 1730 p. L. 30.

Aus der **Liturgie** der Karwoche. Ausgew. von Liselotte Trog. Tl. 1. Dominica in Palmis, In Coena Domini, In Parasceve. — Tl. 2. Sabbato sancto. (Latein. Quellen des deutschen Mittelalters. Heft 11 u. 12.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8°. 32, 31 S. Je ℳ 0,50.

Ljubimowa, N., Ratzkaja, Z., und Stalnoj, Ar. (Schuchman). Der Chorgesangverein in dem Arbeiter-Klub. Unter Redaktion der Methodischen Sektion der Russischen Assoziation der Proletarmusiker. Moskau, Verlag des „Mustorg MONO". gr. 8°. 22 und 2 S.

Löbmann, Hugo. Methodik des Gesangunterrichts. (Methodik d. Volksschulunterr. H. 4.) Ansbach, M. Prögel. gr. 8°. VII, 68 S. ℳ 2.

Lyle, Watson. Singing made easy. London, Foulsham. 16°. 90 p. 1 s.

Manuale liturgico: ossia liturgia cattolica che ordinariamente usasi nella Chiesa di rito romano: lavoro di un parroco ticinese. Ed. 3ª con correz. ed aggiunte. Torino-Roma, Marietti di Mario E. Marietti. 16°. VII, 578 p.

Mensching, Gust. Die liturgische Bewegung in der evangel. Kirche, ihre Formen u. ihre Probleme. Tübingen, Mohr. gr. 8°. VII, 92 S. ℳ 3,60.

Messale, Il, romano completo: traduz. del sac. Francesco Arisi. Torino, soc. ed. Internazionale. 16°. XI, 1275 p.

Messe, La sainte, selon le rit maronite (traduite et expliquée). Paris (1918[!]) Eglise maronite de Notre-Dame du Liban. 16°. 40 p.

Meßordnung des Kirchenjahres, hrsg. von den finnischen Kantoren u. Organisten zu Helsingfors. Harmonisiert von Ilmari Krohn. [In finn. Sprache.] Helsinki, R. E. Westerland. 26 S. Finn. ℳ 20.

Minetti, Antonio. Grammatica di canto gregoriano. Primo corso: nozioni fondamentali e pratica delle melodie più facili. 2da ed. rév. ed ampl. Roma, tip. del Senato di G. Bardi. 8°. VII, 123 p. L. 7.

Misal Cotidiano. 2. Aufl. Barcelona, T. D. F. kl. 8°. 1104 p. Pts. 12.

Missae defunctorum e nova editione Missalis Romani excerptae quibus accedit ritus absolutionis pro defunctis. Turonibus ('24), Mame. 4°. 52 p.

Missale Romanum ex decreto ss. concilii Tridentini restitutum S. Pii V pontificis maximi jussu editum ... a Pio X reformatum et SSMI. D. N. Benedicti XV auctoritate vulgatum. Ed. septima juxta typicam Vaticanam. Turonibus ('24), typis A. Mame et filiorum. 16°. CII, 858 p. avec grav.

Petit **Missel** romain contenant l'ordinaire de la messe, l'office et des vêpres, les epîtres et les evangiles de tous les dimanches et des principales fêtes. Tours ('24), Mame et fils. 32°. 286 p., grav.

Moss, Mabel J. English diction exercises for speakers and singers. For use in classes. Part 1. London, Simpkin. 8°. 8 p. 8 d.

Müller-Söllner, [Heinrich]. Die schöne Stimme. Darmstadt, Mathildenstr. 14, Müller-Söllner. gr. 8°. 64 S. ℳ 3,80. [Derselbe.] Wegweiser zum Kunstgesang. 2., vollst. umgearb. Aufl. [Nebst:] Notenanhang. Ebenda. 4°. III, 124 S. u. 20 S. Notenanh. ℳ 7,50.

Musehold, A., (?) Akustik und Mechanik des menschlichen Stimmorgans. Übersetzt von E. K. Rosenow. [Abhandlungen des Russischen Staatsinstituts für Musikwissenschaft]. Moskau, Musik-Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 126 S. mit 6 Tabellen.

Nitzsche, Curt. „Sänger herbei!" Ein Sängerbuch. 2. durchges. u. verb. Aufl. Dresden, R. Lange. gr. 8°. 35 S., 1 Bl. mit Fig. ℳ 0,70.

Notung. Das deutsche Gesangbuch. 3. Aufl. Leipzig, Th. Weicher. kl. 8°. 133 S. m. Abb. ℳ 0,80.

O'Neil, Enrique. La voz humana. Barcelona ('24). 8°. 400 p.

Otto, Rudolf. Zur Erneuerung u. Ausgestaltg. des Gottesdienstes. (Aus der Welt der Religion. Liturg. Reihe, H. 2.) Gießen, Töpelmann. 8°. VI, 98 S. u. Musikbeil. 24 S. ℳ 3,50.

Pestalozzi, H.* Die deutsche Bühnenaussprache (Hochsprache) im Gesang nach neuesten Feststellgn. für Sänger, Chorleiter, Chorsänger u. Gesangstudierende (mit stimmbildnerischen Winken). Leipzig, Leuckart. 8°. 60 S. ℳ 1,50.

Pestalozzi, H. Kehlkopfgymnastik. Der Weg zu ein. schönen Stimme auf Grund ein. neuen Entdeckg. eines Trainings der Stimmuskulatur. Leipzig, Leuckart. kl. 8°. 60 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Postawnitschew, K. Kollektivgesang. Mit Noten- und Textbeilagen. Moskau, Verlag des „Russischen Proletkult". gr. 8°. 144 S.

Predmore, G. V. Church music in the light of the „Motu proprio"; a guide for the catholic choirmaster and organist. Rochester ('24, The Seminary Press. 8°. 82 p. $ 1,50.

Reiche, Aus dem, der katholischen Kirchenmusik. Material zu Vorträgen, Ansprachen u. Predigten. Hrgs. von Wilh. Kling. Bdch. 1. Material zu Vorträgen. Paderborn, Schöningh. 8°. 89 S. ℳ 2,50.

Reinecke, W. Die natürliche Entwicklung der Singstimme vom Kopfklang zur Mittel- (und Voll-) Stimme in 20 praktischen Übungsstunden Reineckescher Methode. 3. völlig umgearb. Aufl. Leipzig, Dörffling & Franke. gr. 8°. 71 S. ℳ 3. = Reinecke: Kunst der idealen Tonbildung. 1. prakt. Tl.

Riesenberg, Albrecht. Einführg. in die Sprechtechnik u. Vortragskunst. Mit 10 Abb. Leipzig, Teubner. 8. IV, 131 S. ℳ 3,60.

Roben, S. D. Die Technik des Gesanges und allgemeine Methode der Stimmbildung. Praktische Anweisung für Sänger, Schauspieler und und Redner. Leningrad, [Selbstverlag]. gr. 8°. 52 S. mit 10 Abb.

Sandhagen, Simon L. Kompletterande anvisningar rörande sångundervisningen i småskolan och folkskolans första klass. Luleå ('24), Luleå orgel- och pianomagasin. 29 S. Kr. 1.

Schmitt-Hummel, Rose. Der Weg zur Schönheit u. Tragfähigkeit der Stimme für Gesangstudierende u. Künstler. München ('24), Halbreiter. gr. 8°. III, 36 S. ℳ 2.

Schott, Anselm. Das Meßbuch der hl. Kirche, latein. u. deutsch mit liturg. Erkl. Vollst. Neubearb. hrsg. v. Pius Bihlmeyer. 27. u. 28. Aufl. Freiburg, Herder. kl. 8°. 60, 848, 212 S., m. 1 Titelb. u. 4 Vollbild. Geb. ℳ 6.

Schrey, Ferdinand. Die Bewegung und Atmung. Die Physiologie d. Bewegung. Die Luft. Die wirksamsten Gruppen von Atem-, Leibes- und Sprechübungen. Berlin, F. Schrey. gr. 8°. 24 S. ℳ 0,30.

Schulte, Adalbert. Die Hymnen des Breviers nebst den Sequenzen des Missale. 5. durchges. Aufl. (Wissenschaftl. Handbibl. Reihe 1, 17). Paderborn, Schöningh. gr. 8°. XII, 355 S., ℳ 7,50.

Smend, Julius. Vorträge u. Aufsätze zur Liturgik, Hymnologie u. Kirchenmusik. Gütersloh, Bertelsmann. 8°. 184 S. ℳ 5.

Sonki, S. M., Prof. Theorie des Gesanges in Beziehung zur Physiologie der Stimmbildung. Methodik des Solo-Gesanges. Leningrad, Verlag „Triton". gr. 8°. 153 S. mit Abb. Rub. 1,50.

Spazzi, Giuliano. Svolgimento del programma di canto nelle scuole elementari. Como ('24), l'Idea Sociale. 16°. 77 p. L. 2,50.

Sunyol, Gregori Ma. Eucologi de Montserrat. Montserrat ('24). kl. 8°. 222 p. Pts. 2. — [Derselbe.] Método completo para tres cursos de Canto Gregoriano según la Escuela de Solesmes. 6a ed. Monastério de Montserrat. 8°. 184 p. Pts. 3. — s. auch Abschn. III.

Surén, Hans. Atemgymnastik in Bildern und Merkworten. (Die Ausbildung der Atmung.) Mit 14 Lehrbildern auf Kunstdr. 23. Aufl. Stuttgart, Dieck & Co. 16°. 41 S., 14 Taf. in Leporelloform. ℳ 3.

Tersteegen, Gerhard. Vom christl. Gebrauch der Lieder und des Singens. Leipzig, Volksdienst-Verl. (Komm.: Wallmann, Leipzig.) 8°. 16 S. ℳ 0,25.

Tetrazzini, Luisa. How to sing. London, Pearson. 8°. 126 p. with portr. 2 s. 6 d.

Thausing, Albrecht. Die Stimmkraftübung als Heilfaktor bei Lungentuberkulose, Asthma, Katarrhen und Stimmstörungen. Hamburg, Neuland-Verlag. gr. 8°. VIII, 75 S., 1 Taf. ℳ 2,50.

Thibaut, le P. J. B. La liturgie romaine. La liturgie primitive et le grand hallel. Liturgie romaine grecque. Liturgie romano-africaine. Liturgie romaine latine. Paris ('24), Paul Féron-Vrau. 5, rue Bayard. 8°. 125 p.

Tuker, M. A. R. The liturgy in Rome: feasts and functions of the church, the ceremonies of Holy-Week. New and rev. ed, with appendix. London, Black. [New York, Macmillan.] 8°. 332 p. 7 s. 6 d.

Veldkamp, K. Practische muziekleer. Met bijbehoorend Oefenbock. I. 8e druk. Groningen, Den Haag, Wolters Uitgevers-maatschappij. gr. 8°. IV, 122 p. F 1. Oefenboek. 40 p. F 0,50.

Vesperale. Histor. liturg. esityksen kirjoitti ja ohjelmiston laati A. Lehtonen, sävellystyön sucrittivat H. Klemetti, J. Krohn, A. Maasalo ja L. Madetoja. Porvoo, W. Söderström. 2 Bde. 8°. 192 u. 310 S. Finn. ℳ 36 und 64.

Vesperale romanum cum cantu gregoriano ex ed. vaticana adamussim excerpto et rhythmicis signis a solesmensibus monachis diligenter ornato. Roma, Desclée & Co. 8°. 940 p. L 22,50.

Vesperale Romanum excerptum ex Antiphonali S. R. E. jussu SS. D. N. Pii X ... restituto et ed. Ed. 3 juxta novissimas rubricas. Regensburg, Pustet. 8°. XX, 544, 122, 44, 32, 8 S. ℳ 8,50.

Vié, Thérèse M. Notes sur l'art du chant. Paris, Heugel. 8°. 31 p. avec figs. fr. 3.

Voipio, Aarni. Lebensfragen des geistlichen Gesanges. [In finn. Sprache.] Helsinki, Kirja. 8°. 135 S. Finn. ℳ 15.

Weitzel, Wilh. Kirchenmusik u. Volk. Vorträge, Lesungen u. Gedanken. (Hirt u. Herde. H. 14.) Freiburg, Herder. 8°. IX, 219 S. ℳ 4,80.

Whittaker, W. G. Class-singing. (Oxford musical essays.) London, Milford. 8°. 136 p. 6 s.

Widmer, Paul Jos. Der katholische Kirchensänger. [Immensee, Schweiz], Verl. d. schweiz. Missionsgesellschaft Bethlehem-Wolhusen. 16°. 95 S., 1 Titelb. Geb. fr. 1,15.

Willfort, Egon Stuart. Österr. Sängerblattleseschule. (Beiträge zum modernen Musikunterr.) Wien, Österr. Bundesverlag f. Unterr., Wissensch. und Kunst. 8°. 131 S. m. Fig. ℳ 2,70.

Witherspoon, Herbert. Singing, a treatise for teachers and students. [2nd ed.] New York, Schirmer. 8°. 126 p. $ 2.

Wuest, Jos. Matters liturgical; the Collectio rerum liturgicarum; tr. by Th. W. Mullaney. New York, Pustet Co. 8°. 643 p. $ 3.

Zanten, Cornelie van. Het stemwonder in den mensch. Jubileums uitgave. 1875—1925. 's-Gravenhage, N. Veenstra. 8°. 72 p. m. 7 fig. F 1,50.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Auer, Leopold. Violin master works and their interpretation. Boston, C. Fischer. 8°. 178 p., por. $ 2,50.

Bach, Karl Philipp Emanuel. Versuch üb. die wahre Art, das Klavier zu spielen. Krit. rev. Neudruck nach der unveränd., jedoch verbess. 2. Aufl. d. Orig., Berlin 1759 u. 1762. Mit einem Vorw. u. erläut. Anm. vers. von Walter Niemann. 5. Aufl. Leipzig, Kahnt. gr. 8°. VIII, VI, 130 S. ℳ 7.

Bachmann, Alberto. An encyclopedia of the violin. Intro. by Eug. Ysaye. Transl. by Fr. H. Martens. Edit. by A. E. Wier. New York, London, Appleton. 8°. 484 p. il. $ 5.

Bagnères-de-Bigorre. Eglise Saint-Vincent. Inauguration du grand orgue. Bagnères ('24), impr. Péré. 8°. 43 p.

Barinowa, M. N. Grundriß der Klaviermethodik. I. Teil. Einführung. — Instrument. — Mechanismus des Spielers. — Passagen-Bewegung. Leningrad., Verlag „Triton". gr. 8°. 38 S. mit 2 Tab. Rub. 0,60.*

Barni, Enrico. Cenno sull' arte organaria a Pavia. Pavia, tip. Popolare. 8°. 4 p.

Breithaupt, Rudolf M. Die natürliche Klaviertechnik. Bd. 2. Die Grundlage des Gewichtsspiels. Method. Anleitg. zur Entwicklung der Schwungkraft, Schwerkraft u. Druckkraft des gesamten Spielkörpers. Ausg. f. d. Elementar- u. Mittelstufe. Mit 55 Zeichn., photogr. Aufnahmen, graph. Darstellgn. u. 160 Notenbeisp. 4. Aufl. Leipzig, Kahnt. 25×28 cm. 102 S. ℳ 5.

Burgemeister, Ludwig. Der Orgelbau in Schlesien. Mit 30 Abb. in Lichtdr. [auf 24 Taf.]. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. H.230.) Straßburg, Heitz. 4°. VI, 119, CXL, 3 S. ℳ 30.

Calvocoressi, M. D. Musical taste and how to form it. London, Milford. 8°. 98 p. 2 s. 6 d.

Deroche, Cécile. Gammier et Clavier muet. Méthode basée sur l'échelle tempérée, pour l'enseignement théorique et pratique des gammes et des accords (sous toutes leurs formes). Paris ('24), Gallet. qu 8°. 4 p. et 2 feuillets, avec notice explicative de 4 p. fr. 6.

Diestel, Hans. Violintechnik u. Geigenbau. Die Violintechnik auf natürl. Grundlage nebst den Problemen d. Geigenbaues. 4. Aufl. Leipzig, Kahnt. 8°. 181 S. m. Abb., mehr. Taf. Geb. ℳ 5,50.

Emery, Frederic B. The violinist's dictionary. New ed., enl. London, W. Reeves. 8°. 4 s. 6 d.

Farmer, Henry G. Byzantine musical instruments in the 9th century. London, H. Reeves. 8°. 2 s. 6 d.

Feldhaus, Franz M. Der Werdegang einer Glocke. Hierzu 1 Mappe m. 10 Ansichtspostkarten. Jena, Pallas-Verlag, Leipzig, F. Volckmar in Komm. kl. 8° u. 16°. 16 S., 10 Postk. ℳ 1,25.

Flesch, Carl. De kunst van het vioolspel. In het Nederl. vertaald door L. Couturier. 2e, herziene druk. Haarlem, De Erven F. Bohn. Fol. III, 169, 7 p. m. 35 afb. F. 10.

Frankenstein, Alfred V. Syncopating saxophones. Chicago, R. O. Ballou. 8°. 103 p. il. Geb. $ 2. [Eine Rechtfertigung des heutigen Jazz-Orchesters.]

Gassmann, A. L. Die Tonbildung (Kultur des Wohlklangs, rhythm. Straffheit u. dynam. Schönheit) der Harmonie- und Blechmusiken. Op. 60. Leipzig, Gebr. Hug & Co. 15×23,5 cm. 75 S. Geb. ℳ 2.

Goebel, J. Grundzüge des modernen Klavierbaues. Ein Hand- u. Lehrbuch. 3., erw. Aufl. (Die Werkstatt. Bd. 67.) Leipzig, B. Friedr. Voigt. gr. 8°. VIII, 133 S. ℳ 5,70.

Grew, Sidney. The first book of the player pianist. London, Musical Opinion. 8°. 152 p. 5 s.

Hedges, S. G. Self-help for the violinist. (The Strad. lib.) London, The Strad. 8°. 180 p. 3 s. 6 d.

Hedlund, Arvid. Lärobok i fiolspelning. Granskad och omarb. av Wilh. Lundgren. Uppsala, Lindblad. 176 S. Kr. 3,75.

Herwegh, Marcel. Le pupitre du violiniste musicien. Paris, Hachette. 8°. 22 p.

Ivaldi, Filippo. Sull' insegnamento del pianoforte. Bologna ('24), tip. L. Parma. 16°. 101 p. L. 6.

Jacombe, C. E. Violin harmonics; what they are, and how to play them; a monograph. New York, Scribner. 8°. 75 p. $ 1,75.

Kelley, E. S. Musical instruments. Boston, Ditson. 8°. 243 p. il. $ 1,50.

Koeckert, G. La tecnica del violino. Torino, Bocca. kl. 8°. 85 p. L. 7,50.

Lessman, I., Schule des Violinspiels. Mit Vorwort von W. G. Karatyghin. Leningrad (24'), Verlag „Knischny Sektor Gubono". gr. 8°. 66 S. Rub. 0,50.

Lewis, Ethelreda. The harp. London, Hodder & S. 8°. 319 p. 7 s. 6 d.

Lichtwark, C. Die drei Orgeln in St. Marien zu Lübeck. Lübeck, Gebr Borchers.

Lynd, Robert. The peal of bells. Repr. London, Methuen. kl. 8°. 223 p. 3 s. 6 d.

Milne, H. F. How to build a small two-manual chamber pipe organ: a practical guide for amateurs. London, Musical opinion. 8°. 169 p. 7 s. 6 d.

Möckel, Max.* Das Konstruktionsgeheimnis d. alten italien. Meister. Der goldene Schnitt im Geigenbau m. 96 Abb. und e. Anh.: Der italienische Lack. Berlin, Verl. d. Musik-Instrumentenzeitg. M. Warschauer. 8°. 139 S. ℳ 5.

Niemann, Walter. Taschenbuch für Klavierspieler s. Abschnitt I. [Derselbe.] Das Klavierbuch s. Abschnitt III.

Nougué, E. La littérature du violoncelle s. Abschnitt I.

Ortmann, Otto. The physical basis of piano touch and tone: an experimental investigation of the effect of the player's touch upon the tone of the piano. Illus. London, Kegan Paul. [New York, Dutton.] 8°. 203 p. 12 s. 6 d.

Paccagnella, E. Applicazione del tocco pianistico nei nuovi principii didattici. Milano ('24), tip E. Lazzeri e C. 8°. 21 p.

Paumann, Conrad. Fundamentum organisandi s. Abschnitt III unter Liederbuch, Lochheimer.

Philippe, André. Anciennes cloches vosgiennes (XVe—XVIIIe siècles). Epinal, Impr. vosgienne, 15, rue des Minimes. 8°. 112 p. 2 pl. hors texte.

Reid, C. L. North Country clockmasters of the 17th, 18th, and 19th centuries. Newcastle-upon-Tyne, A. Reid. 8°. 140 p., 6 plts. 3 s. 6 d.

Schlosser, Ignaz. Die Kanzel u. d. Orgelfuß zu St. Stefan in Wien. Wien, Logos-Verl. 4°. 28, 56 S. m. 66 Abb. Geb. ℳ 8.

Schmidt-Maritz, Frieda.* Musikerziehg. durch den Klavierunterricht. Eine Wegleitg. zu musikal. Bildg. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 199 S. ℳ 5.

Segmüller, Fridolin. Glocken u. Glockenweihe. Bedeutg., Geschichte u. Technik der Glocken, Disposition d. Geläute u. Weiheritus. 4., verm. Aufl. Paderborn, Schöningh. 16°. 48 S. ℳ 0,50.

Selva, Blanche. L'enseignement musical de la technique du piano. Livre préparatoire. Seconde partie: préparation au toucher du piano. Paris, Rouart, Lerolle et Cie. 4°. 81 p. avec figs. fr. 12.

Söchting, Emil. Die Lehre des „freien Falls". Eine Anleitg. zur kunstgerechten Tonbildung beim Klavierspiel. Für Lehrer und Schüler gemeinverständlich dargestellt. X. verb. Aufl. Berlin, Wernthal. 8°. 74 S. m. eingedr. Notenbeisp. u. e. Taf. ℳ 3.

Stoye, Paul. Von einer neuen Klavierlehre. (R. M. Breithaupts „Natürliche Klaviertechnik".) Ein Mahn- u. Weckruf an d. lehrenden u. lernenden Musiker. 3. Aufl. Leipzig, Kahnt. 8°. 16 S. ℳ 1.

Studer, Otto. Grundzüge meiner Unterrichtsmethode im Klavierspiele. 2. Aufl. Bern, Pestalozzi-Fellenberg-Haus [Komm.: G. Brauns, Leipzig]. gr. 8°. 32 S. ℳ 2.

Thalmann, W. Die Glocken der Stadtkirche Tilsit. Tilsit, J. Schönke. 8°. 5 S. ℳ 0,20.

Trendelenburg, Wilh.* Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels. Berlin, Springer. gr. 8°. XIX, 300 S. ℳ 16,50.

Tschagadajew, A. Anweisung zur Organisation des Großrussischen Orchesters („Domra" und „Balalajka") in dem Arbeiter- und Rotarmee-Klub und in der Schule. Moskau, Musik Sektion des Staatsverlages. gr. 8°. 23 S.

White, William Braid. Piano playing mechanisms; a treatise on the design and construction of the pneumatic action of the player-piano and of the reproducing piano. New York, Edward L. Bill. 8°. 244 p. diagrs. $ 2.

Winkler, Julius. Die Technik des Geigenspiels. Tl. 3. Anfangsunterricht. Umfass. Darst. d. prakt. Unterrichts. Mit zahlr. Notenbeispielen u. e. Anh. von Notenzitaten. Wien, München: Rikola-Verlag. kl. 8°. VIII, 196, 29 S. Geb. ℳ 4.

Woodhouse, George. The artist at the piano. New ed. London, W. Reeves. 8°. 2 s.

Wyscheslawtzew, M. I. Stimmt das Klavier selbst. Selbstlehre des Klavierstimmens. 2. neu revidierte und stark erweiterte Auflage. Nowgorod, [Selbstverlag]. gr. 8°. 23 S. Rub. 0,40.

Zuschneid, Karl. Grundlagen des Klavierspiels u. der allgemeinen Musiklehre in e. Lehrg. f. deutsche Aufbauschulen, Seminare u. a. höh. Lehranstalten, mit ein. Abriß d. Harmonie- u. Formenlehre bearb. u. hrsg. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 4°. 136 S., m. Fig. ℳ 4.50.

IX.

Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Urheberrecht. Belletristik.

Abellàn, Antonio Ma. La Espiritualidad de la Música. Jumilla ('24). 8°. 102 p. Pts. 2.

Aubry, G. Jean. La musique et les nations. Paris, Alcan. 8°. fr. 10.

Baldensperger, Fernand. Sensibilité musicale et romantisme. Paris, Les Presses françaises. 16°. 135 p. et gravs. fr. 8.

Barthel, Ernst. Philosophie des Eros. München, E. Reinhardt. 8°. 197 S. ℳ 4.

Bekker, Paul. Wesensformen der Musik. (Veröffentlichung der Novembergruppe.) Berlin, H. S. Hermann & Co. 8°. 24 S. ℳ 1,20.

Bellaigue, Camille. Paroles et musique. Paris, Perrin & Co. kl. 8°. 255 p. fr. 7,50.

Bertrand, R. Traité de la danse moderne. Théorie; pratique, documentation. Tours ('24), Impr. commerciale. 8°. XII, 223 p. avec figs.

Die Bestimmungen für die Fortbildg. der Lehrer u. Lehrerinnen in Preußen. Heft 3. Prüfung f. Gesanglehrer, Organisten u. Chordirigenten, f. Zeichen- u. Werklehrer, f. d. künstler. Lehramt an höh. Lehranstalt. Zsgest. v. G. Menzel. Breslau, F. Hirt. gr. 8°. 64 S. ℳ 1,80.

Beyer, Paul. Musik u. Deutschkunde. Eine Behandlung ihrer Zusammenhänge im Unterricht auf höheren Schulen. (Deutschunterr. u. Deutschkunde. H. 8.) Berlin, O. Salle. gr. 8°. 68 S. ℳ 1,60.

Bills of Parliament. Dramatic and musical performers protection. London, H. M. S. O. 1 d.

Blaker, Rich. Oh, the brave music! London, Hodder & S. 8°. 320 p. 7 s. 6 d.

Blom, Eric. Stepchildren of music. Illus. London, G. T. Foulis. 8°. 302 p. 6 s.

Brandenburg, Hans. Kunst u. Künstler. Ges. Aufsätze. Heilbronn, W. Seifert. kl. 8°. 294 S. Geb. ℳ 1,50.

Brehmer, Fritz.* Melodieauffassung u. melodische Begabung des Kindes. Mit 13 Notenbeispielen. (Hamburger Arbeiten zur Begabungsforschung. Nr. 7.) Leipzig, J. A. Barth. gr. 8°. VII, 180, 36 S. ℳ 8,40.

Brémond, Henri. Les deux musiques de la prose. Paris ('24), le Divan. 8°. 120 p.

Burkhardt, Hans. Musikalische Durchdringung deutschen Unterrichts auf den höheren Schulen. (Großenteils wortgetreue Wiedergabe e. Vortrags.) Frankfurt a. M., Diesterweg. = Ziele u. Wege der Deutschkunde. H. 8. gr. 8°. 74 S. ℳ 2,40.

Calthrop, D. Clayton. Music hall nights. London, Lane. 8°. 157 p. illus. 6 s.

Cherbuliez, A.-E. Gedankliche Grundlagen der Musikbetrachtung. Zürich, Hug & Co. 8°. 50 S. ℳ 2,50.

Collingwood, R. G. Outlines of a philosophy of art. London, Milford. 8°. 104 p. 2 s. 6 d.

Delmas, Marc. Le petit classique et la vulgarisation des chefs-d'œuvre dans nos musiques populaires. Etude analytique (extraite de „l'Echo des concours"). Paris ('24), Andrieu frères. 16°. 30 p.

De Wolf, R. C. An outline of copyright law; introd. by Th. Solberg. Boston, J. W. Luce. 8°. 354 p. $ 3,50.

Dickinson, Edward. The spirit of music, how to find it and how to share it. New York Scribner. 8°. 239 p. $ 2.

Dolomanswa, N. N. Musikerziehung der Kinder im Alter von 9 bis 12 Jahren. Leningrad, Verlag „Mysl". gr. 8°. 148 S. Rub. 0,75.

Droste, Georg. Ut mien Muskandentied un annere lustige Geschichten. Bremen, Schünemann. 8°. 197 S. Geb. ℳ 5.

Ebel, Arnold. Privatunterricht in der Musik. Der Erlaß des preuß. Ministers f. Wissenschaft, Kunst u. Volksbildg. vom 2. Mai 1925. Hrsg. u. mit einer Einführ. vers. Berlin, Verlag der „Deutschen Tonkünstler-Zeitung". 4°. 54 S. ℳ 1,60.

Elster, Alexander. Musik und Erotik. Betrachtgn. zur Sexualsoziologie der Musik. (Aus: Handwörterbuch der Sexualwissenschaft. Hrsg. von Max Marcuse. 2. Aufl.) Bonn, Marcus & Weber. 8°. 58 S. ℳ 2.

Elwes, Hervey, ed. Toughts on music: a calendar. London, Gramophone Pubns. 8°. 224 p. 6 s.

Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire. Fondateur: A. Lavignac. Directeur: Lionel de la Laurencie. IIme partie. Technique. Esthétique. Pédagogie. Ier vol. Paris, Delagrave. gr. 8°. 760 p. fr. 60.

Fischer, Wilh., u. Karl Geiringer. Tanzbrevier. Weise, Bild und Meinung aus 4 Jh. Ausgew. Wien, Wiener Philharmon. Verl. 11,5×16 cm. 70 S., m. Abb. Geb. ℳ 2,50.

Flesch, Julius. Berufskrankheiten des Musikers. Ein Leitfaden. (Celle), N. Kampmann. 8°. 212 S. Geb. ℳ 5.

Foss, Gunnar. Musikausdruck. Aesthet. Betrachtungen. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Haase. 8°. 46 S.

Friedland, Martin. Kritik als kulturphilosophisches Problem. (S.-A. der „Allgem. Musik-Zeitg." 1925. Nr. 1—6.) Berlin-Schöneberg, Verl. d. Allgem. Musik-Ztg. 8°. 40 S.

Gerdes, E. De speelman op den Wildenborch. En verhaal uit het jaar 1530. 5e dr. Nijkerk, Callenbach. 8°. 159 p., m. 4 pltn. F. 1,50.

Giani, R. Gli spiriti della musica nella tragedia greca. Milano ('24), Bottega di Poesia. 8°. 146 S. L. 7.

Grillparzer, Franz. Der arme Spielmann. Erzählg. Wien ('24), Österr. Schulbücherverlag. kl. 8°. 75 S. Kr. 10500.

Guastalla, Pierre. Esthétique. I. Esthétique analytique. 2. Le goût, la grâce et le rythme. Préface de Ch. Lalo. Paris, librairie philosophique J. Vrin. 8°. 180 p. fr. 16.

Guttmann, Alfred. Neue Volks-Musik-Kultur. Berlin, Arbeiterjugd.-Verlg. kl. 8°. 32 S. ℳ 0,50.

Haue, Wilh. Mei Dirndl, mei Zither und ich! Ein musikal. Gedichtbuch für frohe u. ernste Stunden. Ludwigshafen a. Rh., Selbstverlag. Mannheim, Heckel in Komm. kl. 8°. 86 S. ℳ 1,50.

Havelaar, Just. De symboliek der Kunst. 3e, herziene druk. Haarlem, De Erven F. Bohn. 8°. VIII, 140 p. m. 15 pltn. F. 3,50.

Heinse, Wilh. Ardinghello und die glückseeligen Inseln. (Sämtliche Werke. Hrsg. v. C. Schüddekopf. Bd. 4.) Leipzig ('24), Insel-Verlag. 8°. 427 S.

Hoffmann, Ernst.* Das Wesen der Melodie. Tl. 1. Berlin, M. Hesse. gr. 8°. XVI, 225 S., 10 Taf. ℳ 9.

Hoffmann, E. T. A. Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher. Gesamtausg. in 15 Bdn. Hrsg. u. mit Nachworten vers. von Walther Harich. Bd. 14. Briefe und Tagebücher. I. Bd. 15. Briefe u. Tagebücher. II. Weimar ('24), Lichtenstein. gr. 8°. XII, 424, VI S. u. XIV, 353, XVI S. Je ℳ 4,60. — [Derselbe.] Rat Krespel. Die Fermate. 2 musikal. Novellen. Stuttgart, W. Hädecke. kl. 8°. 70 S. Geb. ℳ 1,35.

Hühne, Fritz. Musikalische Visionen. Berlin-Wilmersdorf, Gottheiners Verlagsanst. 8°. 31 S. Geb. ℳ 2,50.

Jenny, Hermann. Hinter den Kulissen. Erl. u. Erkl. zum techn. Betrieb des Theaters. Basel ('24), Frobenius. 8°. 120 S., m. Abb. ℳ 3.

Jensen, Walter. Operndämmerung. Ein parodist. Opernführer in Reimen. Heilbronn, E. Kunter. 8°. 44 S. Geb. ℳ 1,50.

Jude, W. H. Music and the higher life: a collection of descriptive and choral hymns, solos and choruses. London, Reid Bros. 8°. 257 p. 3 s. 6 d.

Jugenderziehung, Musikalische. (Geleitwort: Hans Enders u. Gust. Moissl. Neue Aufgaben u. Wege.) Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk. gr. 8°. 43 S. ℳ 1,15.

Kestenberg, Leo.* Privatunterricht in der Musik. Amtl. Bestimmgn. Hrsg. 2. Aufl. (Weidmannsche Taschenausgaben von Verfügungen der Preuß. Unterrichtsverwaltung. H. 24.) Berlin, Weidmann. 16°. 91 S. ℳ 1,80.

Kestenberg, Leo, u. Walther Günther.* Prüfung, Ausbildg. u. Anstellg. der Musiklehrer an den höheren Lehranstalten in Preußen. Amtl. Bestimmgn. hrsg. u. erl. (Weidmannsche Taschenausgaben von Verfüggn. d. Preuß. Unterrichtsverwaltung. H. 13.) Berlin, Weidmann. 16°. 183 S. ℳ 3,60. — [Dasselbe.] 2. Aufl. Ebenda. kl. 8°. 190 S. ℳ 3,60.

Kittel, Carl. Geschminkte Schnurren. Bayreuth, Giessel. 8°. 170 S. Geb. ℳ 3,60.

Korolenko, Wladimir. Der blinde Musiker. Studie. Aus dem Russ. von Alexis Markow. (Hendel-Bücher. 592/93.) Berlin, O. Hendel. kl. 8°. 114 S. ℳ 0,60.

Lach, Robert. Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache u. Literatur. (Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Bd. 201, Abh. 2.) Wien, Hölder-Pichler-Tempsky. gr. 8°. 40 S. ℳ 1,10.

Lach, Robert. Vergleichende Kunst- u. Musikwissenschaft. (Akademie der Wiss. in Wien. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte, Bd. 201, Abh. 3.) Wien, Hölder-Pichler-Tempsky. gr. 8°. 33 S. ℳ 1.

La Prade, Ernest. Alice in Orchestralia; foreword by Walter Damrosch. Garden City, N.Y., Doubleday. 8°. 171 p. ill. $ 1.

Leroux, Gaston. Le fantôme de l'opéra. Roman. Paris, J. Tallandier. 8°. fr. 7.

Llongueras, Joan. Couperin o la gràcia, Bach o el fervor, Beethoven o la passió. Barcelona. kl. 8°. 120 p. Pts. 4.

Lorenz, Edmund Simon. Music in work and worship; a discussion of church music as an applied art. New York, Revell. 8°. 385 p. $ 3.

Lüthge, Kurt. Der Weg zur neuen Musik. Ein Fragment. Braunschweig, Piepenschneider. 8°. 64 S. ℳ 2,50.

Marsop, Paul. Musikalische Satiren u. Grotesken. Regensburg ('24), Bosse. gr. 8°. 149 S. ℳ 2,40.

Martin, William. Les conditions de vie et de travail des musiciens. Vol. II. Nancy — Paris — Strasbourg, Berger-Levrault. gr. 8°. 64 p.

Maurras, Charles. La musique intérieure. Paris, Grasset. kl. 8°. 34 p. fr. 15.

Mies, P. Musik im Unterricht höherer Lehranstalten. Köln, Tonger. 8°. VIII, 173 S., mehr. Taf. ℳ 4.

Möller, Walter. Von Bach bis Strauß. Musik-Novellen u. -Skizzen. Oranienburg, W. Möller. kl. 8°. 110 S. Geb. ℳ 3.

Morris, St. Bird-Song: a manual for field naturalists on the songs and notes of some British birds. London, Witherby. 8°. 144 p. 6 s.

Müller, Erich Siegfried. Der Geiger von Gmünd. Ein Legendenspiel. Magdeburg, R. Zacharias. 8°. 54 S. ℳ 1,60.

Müller-Freienfels, Rich.* Erziehung zur Kunst, Musik, Dichtung, Bildende Künste. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. XII, 236 S. ℳ 5.

Musik in der Schule. (Zur Ausstellung der Musikerziehung der Leningrader Kinder im Jahre 1925). Sammlung von Aufsätzen [von Igor Glebow, S. Ginsburg, K. Kowin u. a]. Leningrad, Staatsverlag. gr. 8°. 37 und 1 S.

Musikpflege, Deutsche. Hrsg. v. Jos. Ludwig Fischer in Verb. m. Ludwig Lade. 1. Aufl. 1.—10. Tsd. (Jahresgabe d. Bühnenvolksbundes.) Frankfurt a. M., Verl. des Bühnenvolksbundes.

gr. 8°. VI, 192 S., mehrere, z. T. farb. Taf. Geb. ℳ 7,50.

Nagler, Franciscus. „Flûte d'amour." Eines Orgelbauers Romanze. (Musikalische Novellen.) Leipzig ('24), Kistner & Siegel. 16°. 61 S., m. 3 Orig.-Lith. Geb. ℳ 2,25.

Nettre, Georges. Le problème de la propriété scientifique. Nancy, Impr nancéienne. 8°. 171 p.

Newmann, Ernest. A musical critic's holiday. New York, Knopf. [London, Cassell.] 8°. 341 p. $ 3.

Nielsen, Carl. „Lebende Musik." Aesthet. Betrachtungen. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Verlag Martin. 8°. 106 S. Kr. 3,60.

Noll, Martin Musikalische Liebeserklärung. Scherz in 1 Aufz. München, Verlag Höfling. kl. 8°. 8 S. ℳ 0,50. — [Derselbe] Der stumme Musikant vor Gericht. Scherz. 2., unveränd. Aufl. Ebenda. kl. 8°. 8 S. ℳ 0,40.

Novellen, Musikalische. — Hoffmann, E. T. A. Ritter Gluck. Don Juan. 2 musikal. Novellen. Mit 4 Orig.-Lith. von Hugo Steiner. Leipzig, Kistner & Siegel. 16°. 60 S. Geb. ℳ 2,25. — Hohlbaum, Robert. Die Herrgotts-Symphonie. Eine Bruckner-Novelle. Mit 4 Orig.-Lith. (Karl Stratil.) Ebenda. 16°. 55 S. Geb. ℳ 2,25. — Massé, Grete. Das Requiem. Eine Mozart-Novelle. Mit 4 Orig.-Lith. (Paula Jordan.) Ebenda. 16°. 59 S. Geb. ℳ 2,25. — Perkonig, Jos. Friedr. Schubert, Hendl und der Birnbaum. Eine Schubert-Novelle. Mit 4 Orig.-Lith. (Walter Klemm.) Ebenda. 16°. 68 S. Geb. ℳ 2,25.

Paccagnella, Ermenegildo. Didattica e pedagogia musicale: programma e regolamento scolastico per l'insegnamento del pianoforte, teoria e composizione secondo i nuovi principi. Monza, arti grafiche. 8°. 79 p., con ritr.

Pape, Gertrud. Wie wecken wir in der Schule Liebe und Verständnis für unser Kirchenlied? Bethel b. Bielefeld ('24), Verlagshandlg. d. Anstalt Bethel. kl. 8°. 23 S. ℳ 0,15.

Peters, W. E. Die Auffassung der Sprechmelodie. Leipzig ('24), Theosoph. Verlagshaus in Komm. 4°. IX, 224 S. ℳ 13.

Pfordten, Hermann, Frh. von der. Der Musikfreund. 5. [und] 6. Aufl. (Wege zur Praxis.) Stuttgart, Franckh. 8°. 87 S. Je ℳ 1,20.

Pons, Justin. Au music-hall. Poème. Paris, Jouve et Cie. 8°. 8 p. fr. 1.

Porter, Helen Talbot. Tell-a-tinkle tales; piano stories; il. New York ('24), John Martin's Bk. House. 8°. Geb. $ 1,50.

Preitz, Max Arbeitsunterricht in der Musik. — Kunstbetrachtung u. Arbeitsunterr. Von Walter Franke. — Bildhaftes Gestalten. Von Gust. Kolb. (Handbuch d. Arbeisunterr. für höhere Schulen. H. 5.) Frankfurt a. M., M. Diesterweg. gr. 8°. VII, 81 S. ℳ 2,70.

Rainer, Oskar.* Musikalische Graphik. Studien u. Versuche üb. die Wechselbeziehgn. zwischen Ton- u. Farbharmonien. (Lehrerbücherei. Bd. 40.) Wien, Deutscher Verl. f. Jugend- u. Volk. gr. 8°. 120 S., m. 37 Abb., 8 farb. Taf. ℳ 6.

Régnier, Henriette. La danse moderne inspirée des gestes et attitudes des animaux. Paris, J. Peyronnet et Cie. 16°. 64 p. fr. 3,50.

Rensis, Raffaello de. Anime musicali. La sensibilità musicale nei poeti, letterati e filosofi: Leonardo, D'Annunzio, Renan, G. Sand, Nencioni. Tarchetti. Oriani, W. Pater. 2ª ediz. Roma, Maglione e Strini. kl. 8°. 101 p. L. 5.

Révész, G. The psychology of a musical prodigy. With frontis. London, K. Paul. 8°. 190 p. 10 s. 6 d.

Rolland, Romain. Jean-Christophe, illustré de bois dessinés et gravés par Fr. Maserel. I. Paris, Michel. 4°. 283 p. — [Derselbe] Jean-Christophe. La fin du voyage; la nouvelle journée. Paris, Ollendorff. 8°. 277 p. — [Derselbe.] Johann Christof. Die Geschichte einer Generation. (Aus dem Franz. von Erna u. Otto Grautoff. Neue Ausg. Bd. 1. 2. Frankfurt a. M. ('26), Rütten & Loening. kl. 8°. VIII, 1026; 956 S. Geb. ℳ 25.

Roth, Ernst. Die Grenzen der Künste. Stuttgart, Engelhorns Nachf. 8°. 253 S. Geb. ℳ 9.

Rutz, Ottmar. Vom Ausdruck des Menschen. Lehrbuch der Physiognomik. Celle, Niels Kampmann Verlag. gr. 8°. 236 S., 56 S. m. Abb. u. Faks. Geb. ℳ 10.

Schaching, Otto. Der Geigenmacher von Mittenwald. Erz. aus dem 17. Jh. 6. Aufl. Regensburg, vorm. G. J. Manz. kl. 8°. 152 S., mit 1 Titelb. ℳ 1.

Schatzkaja, W. N. Musik im Kindergarten. 2. Auflage. Moskau, Staatsverlag. gr. 8°. 117 und 2 S. Rub. 0,55.

Schaumberger, Heinrich. Bergheimer Musikantengeschichten. Heitere Bilder aus d. oberfränk. Volksleben. Mit e. Vorw. v. Kurt A. Findeisen. Berlin, Deutsche Landbuchh. 8°. 480 S. Geb. ℳ 4. — [Desgleichen.] Weimar, Böhlaus Nachf. 8°. 377 S. Kart. ℳ 4,50.

Schmitz, Eugen. Musikaesthetik. 2., unveränd. Aufl. (Handbücher d. Musiklehre. 13.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XVI, 217 S. ℳ 5.

Scholes, Percy A. The appreciation of music by means of the „Pianola“ and „Duo Art“: lectures delivered at Æolian Hall, London. Foreword by A. Mackenzie, and a chapter on how te get the best from the Pianola, by Reginald Reynolds. Illus. London, Milford. 8°. 163 p. 5 s.

Schulze-Berghof, Paul. Der Geigenmacher von Absam. Novelle. Leipzig, Weicher. 8°. 132 S. m. 1 Abb. Geb. ℳ 4.

Schumann, Rob. Musikal. Haus- u. Lebensregeln. Stettin, Baltischer Musikverlag. 8°. 12 S. ℳ 0,20.

Sinclair, F. de. Sancta musica. Roman. 2e druk. Amsterdam, Van Holkema & Warendorf. 8°. 184 p. F 1.

Söhle, Karl. Der verdorbene Musikant. Neue und erw. Ausg. Leipzig, Staackmann. 8°. 323 S. ℳ 4.

Spaeth, Sigmund. The common sense of music. London, Lane. 8°. 375 p. 7 s. 6 d.

Stege, Fritz. Das Okkulte in der Musik. Beiträge zu einer Metaphysik der Musik. Münster, Bisping. 8°. 269 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 5.

Springer, Hermann. Normen u. Fehlerquellen der Musikkritik. Berlin, Selbstverlag.

Stöhr, Richard. Über die Grundlagen musikalischer Wirkungen. Populär-wissenschaftliche Studie. Leipzig ('24), Kistner & Siegel. 8°. 62 S. ℳ 1,50.

Suhr-Bremen, **Hans.** Musikalische Erlebnisse bei Kindern. 12 Singweisen, z. T. von Kindern erfunden. Zur Geige, Flöte und Laute gesetzt. Mit e. päd. Einf. von Walter Kreikemeyer-Bremen. Kettwig-Ruhr, Lichtkampf-Verl. 8°. 39 S. ℳ 1.

Tepp, Max. Der Tanz d. Zeit. (Gotik-Bücherei. Bd. 4.) Erfurt ('24), Gotik-Verlag. 8°. 67 S. ℳ 1,75.

Theunisz, Johan. Op een punt van muziek. Vier dansstudies. Amsterdam, Uitgeversmaatschappij „De gulden ster“. 16°. 63 p. Geb. F 2,25.

Toye, Francis. The well-tempered musician: a musical point of view. Pref. by H. Walpole. London, Methuen. 8°. 223 p. 5 s.

Trahard, Pierre. Le Romantisme défini par „le Globe“. Paris ('24), les Presses françaises. 16°. 154 p. et ports. fr. 8,50.

Udine, Jean d'. Qu'est-ceque la musique? Paris, Laurens. 8°. 208 p. 16 pl. fr. 12.

Utitz, Emil. Der Künstler. 4 Vorträge. Stuttgart, Enke. gr. 8°. VII, 64. ℳ 2,70.

Vetter, August. Kritik des Gefühls. Celle, Niels Kampmann Verlag. 8°. 460 S. Geb. ℳ 10.

Vetter, Karl. Grundlegende Gedanken zum Neuaufbau der württ. Schulmusikpflege im Rahmen der Neuordnung des gesamten Schulwesens. Wegbereitg. e. neuen, allg. Musikkultur. 2 Vortr. m. Lehrproben. Ravensburg, Dornsche Buchh. 8°. 46 S. ℳ 1,20.

Wachler, Ernst. Der verzauberte Musikant. Die Bergnacht. 2 Novellen. (Die bunten Harzbücher. Bd. 2.) Wernigerode, O. Paulmann. kl. 8°. 68 S. Geb. ℳ 1,80.

Wackenroder, Wilh. Heinr. Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Phantasien üb. die Kunst f. Freunde d. Kunst. 14. bis 18. Tsd. Potsdam, Kiepenheuer. kl. 8°. 206 S., 5 Taf. Geb. ℳ 3,50.

Wall, Willem van de. The utilization of music in prisons and mental hospitals; its application in the treatment and care of the morally and mentally afflicted. New York, Nat. Bur. for the advancement of music. 8°. 67 p., por. $ 1.

Watkins, Mary Fitch. Behind the scenes at the opera. New York, Stokes. 8°. 335 p. $ 2,50.

Werfel, Franz. Verdi. Roman der Oper. Übersetzung von I. I. Grinberg und A. M. Gorfinkel unter Redaktion von A. G. Gornfeld. Leningrad, Verlag „Sejatel“. gr. 8°. 312 S. Rub. 1,50.

West, Edward W. Piano quintet. London, Heinemann. 8°. 319 p. 7 s. 6 d.

Witten, Rud. Die Lehre vom Musiknotensatz, s. Einteilg., Auszählung u. Berechng. nebst e. geschichtl. Rückblick üb. die Entwicklg. der Notenschrift u. des Notensatzes, sowie kurze Einführung in die Notenkenntnis. Anh.: Die gebräuchl. musikal. Fremdwörter u. Abkürzgn. Mit 125 Notenbeisp., 18 Taf. u. 2 Abb. Leipzig, Bildungsverband d. Deutschen Buchdrucker. 8°. 128 S. = Buchdrucker-Fachbücher. H. 11. ℳ 2.

Wolzogen, Hans von. Wohltäterin Musik s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche.

Ziller, Fritz. Religion in der Musik. Vortrag. Osnabrück, J. G. Kisling. 8°. 23 S. ℳ 0,60.

X.

Dissertationen

Berlin — Preussner, Eberhard. Die Methodik im Schulgesang der evangel. Lateinschulen des 17. Jhs. — Wolgast, Johannes. Georg Böhm, ein Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18. Jh.

Bonn — Graf, Peter. G. A. Bürgers Romanzen und Balladen in den Kompositionen seiner Zeitgenossen. — Heinrichs, Josef. Über den Sinn der Liszt'schen Programmmusik.

Erlangen — Schönberg, Jakob. Die traditionellen Gesänge des israelitischen Gottesdienstes in Deutschland. [Erscheint im Druck bei J. Kauffmann in Frankfurt a. M.]

Freiburg i. B. — Katz, Erich. Die musikal. Stilbegriffe des 17. Jhs. — Rieber, Fritz. Die Entwicklung d. deutschen geistlichen Solokantate des 17. Jhs. — Dr. Heinrich Besseler habilitierte sich an der Universität mit seiner Abhandlung: Die Motettenkomposition von Petrus de Cruce bis Philipp von Vitry (ca. 1250 — ca. 1350).

Kiel — Prinz, Leonhard. Klopstocks weltliche Oden in der Liedkomposition bis Schubert.

Köln — Brück, Paul. Orpheus u. Eurydike von Gluck. Stilkrit. Vergleich der Wiener Fassung von 1762 u. der Pariser Fassung von 1774 unter besonderer Berücks. des Wort-Tonverhältnisses im Rezitativ. [Teildr. im Archiv f. Musikw. VII. Jg., H. 4.] — Kinsky, Georg. Doppelrohrblatt-Instrumente mit Windkapsel. Ein Beitrag zur Geschichte d. Blasinstrumente im 16. u. 17. Jh. [Gedruckt im Archiv für Musikwiss. VII. Jg., H. 2.]

Leipzig — Endert, Walter van. Schubert als Bühnenkomponist. — Herrmann, Ernst. Das Weimarer Lied in der 2. Hälfte d. 18. Jhs. — Kunath, Martin. Die Oper als literarische Form (aus dem Seminar Jolles). — Pretzsch, Otto. Joh. André u. seine Stellung in der Berliner Liederschule. — Rublack, Max. R. Browning und die Musik (aus Försters Seminar).

München — Baum, Rich. Josef Wölfls Leben, Klaviermusik, Kammermusik mit Klavier und Klavierkonzerte. — Fellerer, Otto. Beiträge zur Musikgeschichte Freisings. — Gerhäuser, Ludwig. Jakob Scheiffelhut. — Kempers, K. P. Bernet. Die Motetten von Clemens non Papa. — Kraus, Felicitas von. Das malerische und poetisierende Wesen in der Begleitung d. Schubertschen Liedes. — Schenk, Erich. Gius. Antonio Paganelli. — Schlesinger, Thea. Joh. Bapt. Cramers Klaviersonaten.

Prag — Heiberg, Alma [aus Kopenhagen]. Zur Tabulatur des Meistergesangs auf besonderer Grundlage der bisher unveröffentlichten Steyrer Tabulatur.

Wien — Deutsch, Friedr. Die Fugenarbeit in Werken Beethovens. — Geutebrück, Rob. Über Form und Rhythmus älteren deutschen Volksgesanges. — Graf, Herbert. R. Wagner als Regisseur. — Holzer, Ludmilla. Die französischen Opern Glucks. — Kaas, Walter. Pasterwitz als Kirchenkomponist. — Koplik, Gustav. Der Haydnsche Streichersatz, Studie zur Instrumentation. — Markhl, J. Fr. Wagners Frauengestalten im Ring. — Mendelsohn, Ignatz. Zur Entwicklung des deutschen Gesellschaftstanzes. — Nadel, S. F. Zur Psychologie des Konsonanz-Erlebens. — Nrbautschitsdi, Victor. Die Sonatenform bei Brahms. — Schienerl, Alfred. Die kirchl. Kompositionen von Guiseppe Bonno.

Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1926

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Dreiunddreißigster Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1927

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT

Jahresbericht 5

Hermann Abert: Carl Maria von Weber und sein Freischütz 9

Arnold Schering: Über Liszts Persönlichkeit und Kunst 31

Josef M. Müller-Blattau: Bach und Händel 45

Heinrich Besseler: Grundfragen der Musikästhetik 63

Rudolf Schwartz: Totenschau für das Jahr 1926 81

Rudolf Schwartz: Verzeichnis der im Jahre 1926 in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik 87

Nachdruck sämtlicher Artikel ist verboten.

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist werktäglich (außer Montags) am Dienstag, Donnerstag, Sonnabend von 10—4 Uhr und Mittwochs und Freitags von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist während der Dienststunden von 11—12 Uhr gestattet.

Im August ist die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht

Mit 2091 Personen ist die Zahl der Bibliotheksbesucher ungefähr auf der gleichen Höhe des Vorjahres (2114) geblieben. Verlangt wurden insgesamt 4744 Werke (2688 theoretische und 2056 praktische) mit zusammen 6501 Bänden. Gegenüber der Vorkriegszeit bedeuten diese Zahlen einen recht erheblichen Rückgang; doch ist dieselbe Erscheinung auch bei anderen Bibliotheken beobachtet worden und hat offenbar ihren Grund darin, daß sich infolge der schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse die Zahl der Studierenden allgemein verringert hat.

Mehrfach geäußerte Wünsche: es möchten, wie es in der Vorkriegszeit der Fall war, die Arbeitsstunden wieder auf die Zeit von 9—12 und 3—6 Uhr gelegt werden, glaubte die Leitung nicht unbeachtet lassen zu dürfen. Es wurde also eine Umfrage in die Wege geleitet, die jedem Besucher die Möglichkeit bot, sich zur Sache äußern zu können. Resultat war eine kleine Mehrheit für die durchgehende Arbeitszeit von 10—4 Uhr. Um aber den Wünschen aller entgegenzukommen, wurden die Bibliotheksstunden (vom 1. Januar 1927 an) auf Dienstag, Donnerstag, Sonnabend von 10—4 Uhr — Mittwoch und Freitag von 9—12 und 3—6 Uhr festgesetzt.

Die Bibliotheksbestände erfuhren einen Zuwachs von ungefähr 120 Werken, ohne die laufenden Fortsetzungen. Von den Zugängen dürften die Antiquaria allgemeineres bibliographisches Interesse beanspruchen: Hiller, Johann Adam: Horatii carmen ad Aelium Lamiam. Leipzig 1778; Himmel, Friedr. Heinrich: Fanchon, Klavierauszug; (Krause, Christ. Gottfried): Lieder der Deutschen mit Melodien. Erstes Buch, Berlin 1767. (Titel und Vorwort handschriftlich ergänzt.) Naumann, J. A.: Tutto per Amore. Sinfonia e Arie scielte aggiustate per il cembalo. T. I. II. In Dresda, presso P. C. Hilscher; XII [handschriftliche] Duettini notturni desselben Komponisten, die in Eitners Quellen-Lexikon nicht aufgeführt sind; Paer, Francesco: Ouverture und Gesänge aus der Oper Leonora, Klavierauszug (bekanntlich dasselbe Sujet wie Beethovens Fidelio); Schuster, Jos.: Kantate „Lob der Musik". Leipzig 1784, die für seine wertvollste Komposition galt. Ferner die Originalausgaben der Klaviersonaten von J. B. Cramer: Op. 27; A. Fodor: Op. 2; Joh. Christ. G. Gräser: 3 Sonaten, 1787; J. W. Haessler: Op. 13; F. A. Kanne: Op. 18; und von dem Weimarer Hofkapellmeister der Goethezeit Ernst Wilh. Wolf: Sechs Sonaten aus dem Jahre 1775, sowie Sechs Sonaten und Sechs kleine Sonaten vom Jahre 1779.

Die Neuerwerbungen aus der theoretischen Musikliteratur des Jahres 1926 sind aus dem hinten angefügten Verzeichnis zu ersehen. Von Werken aus der neuen und neuesten Musikpraxis wurden erworben die *Partituren*:

Hindemith, Paul: Op. 38. Konzert für Orchester; Honegger, Arthur: König David; Concertino pour piano et orchestre und Pastorale d'Été; Kletzki, Paul: Op. 7. Sinfonietta; Respighi, O.: Pini di Roma; Strauß, Richard: Orchestersuite aus der Musik zum Bürger als Edelmann des Molière; Tanzsuite nach François Couperin; Strawinsky, Igor: L'histoire du soldat; Thomas, Kurt: Psalm 137 und Markus-Passion; Weber, C. Maria von: Der Freischütz, in der Neuausgabe von Kurt Soldan. *Klavierauszüge*: Händel, Georg Friedrich: Salomo, in der Bearbeitung von H. Roth und Karl Straube; Hindemith, Paul: Cardillac; Honegger, Arthur: König David; Křenek, Ernst: Jonny spielt auf; Moussorgskij, M. P.: Boris Godounow, die in London bei J. & W. Chester erschienene Ausgabe nach der Fassung des Originals; Verdi, Giuseppe: Die Macht des Schicksals, in der Übersetzung und Einrichtung von Franz Werfel; Wetz, Richard: Op. 50. Requiem.

Am 1. Juli konnte der Leiter der Bibliothek auf eine 25jährige Amtstätigkeit zurückblicken. Der Tag brachte ihm reiche Ehrungen. Fast alle Vertreter der Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten hatten Glückwünsche gesandt. Auch das Ausland fehlte nicht. Beim Betreten der in reichem Blumenschmuck prangenden Leseräume begrüßte den Jubilar eine Morgenmusik des Collegium musicum der Universität mit altfranzösischen Chansons und italienischen Frottole, eine feinsinnige Huldigung, da die Musik des 15. Jahrhunderts zu seinem engeren Arbeitsgebiet gehört. Mit warmen Worten der Anerkennung gedachte der Chef des Hauses Peters, Geheimrat Hinrichsen, der Verdienste, die sich der Jubilar um das Blühen und Gedeihen der Bibliothek erworben hat. Besonderen Glanz erhielt der Tag durch den Besuch des Herrn Oberbürgermeister Dr. Rothe, der den Jubilar durch eine längere Ansprache auszeichnete.

Herr Prof. Dr. A. Chybiński in Lwów hat die Güte gehabt, sich als ständiger Mitarbeiter für die laufende polnische Musikliteratur dem Jahrbuch zur Verfügung zu stellen, wofür ihm auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt sein soll.

Die Liste der am meisten verlangten Werke zeigt diesmal ein ausgesprochen nationales Gepräge.

A. Literarische Werke: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (50); Handbücher der Musikgeschichte v. Herm. Kretzschmar (41); Musik, Die. Herausg. v. Bernhard Schuster (30); Grabner, Hermann. Allgemeine Musiklehre (28); Jahn-Abert. W. A. Mozart (26); Monatshefte für Musikgeschichte (Rob. Eitner) (25); Musik-Zeitung, Neue (23); Berühmte Musiker. Herausg. v. H. Reimann (22); Zeitung, Allgemeine musikalische (alte Leipziger) (22); Bartók, Béla. Das ungarische Volkslied (20); Zeitschrift, Neue, für Musik. Begründet v. Rob. Schumann (20); Kurth, Ernst. Romantische Harmonik (19); Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (19).

Je 18 mal: Forkel, J. N. Über Joh. Seb. Bach's Leben etc.; Handbuch der Musikgeschichte (Adler); Handbücher der Musiklehre (X. Scharwenka); Spitta, Philipp. Joh. Seb. Bach.

Je 17 mal: Archiv für Musikwissenschaft; Eitner, Robert. Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke; Lehmann, Lilli. Meine Gesangskunst; Moser, Andreas. Geschichte des Violinspiels; Musik-Zeitung, Allgemeine (Berlin); Signale für die musikalische Welt.

Je 15 mal: Altmann, Wilhelm. Kammermusik-Literatur; Decsey, Ernst. Johann Strauß; Mies, Paul. Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils;

Indy, Vincent d'. Cours de composition musicale; Pazdirék, Franz. Universal-Handbuch der Musikliteratur.

Je 14 mal: Becker, Carl Ferd. Darstellung der musikal. Literatur; Brahms-Briefe; Eitner, Robert. [Verzeichnis der Buch- und Musikalien-Händler]; Ergo, Emil. Über Richard Wagners Harmonik und Melodik; Forkel, Joh. Nicolaus. Allgemeine Literatur der Musik; Joachim, Jos. und Andr. Moser. Violinschule in 3 Bänden; Trendelenburg, W. Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels; Weber, Max Maria von. Carl Maria von Weber (Pechel).

Je 13 mal: Becker, Carl Ferd. Verzeichnis der Choralsammlungen; Becker, Carl Ferd. Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts; Bekker, Paul. Beethoven; Eisenberg, Ludwig. Johann Strauß; Eitner, Robert. Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte; Levy, Paul. Geschichte des Begriffes Volkslied.

Je 12 mal: Beyträge. Historisch-kritische — zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg; Dommer-Schering. Handbuch der Musikgeschichte; Jeppesen, Knud. Der Palestrinastil und die Dissonanz; Kinsky, Georg. Musikhistor. Museum von Wilh. Heyer in Köln. Katalog; Kurth, Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Riesemann, Oskar von. Monographien zur russischen Musik; Schönberg, Arnold. Harmonielehre; Schreyer, Johannes. Lehrbuch der Harmonie; Schweitzer, Albert. Joh. Seb. Bach; Neue musikalische Theorien und Phantasien (Schenker); Zahn, Johannes. Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder.

Je 11 mal: Bach-Jahrbuch. Herausgeg. von der Neuen Bachgesellschaft (Schering); Flower, Neumann. Georg Friedr. Händel; Grabner, Hermann. Lehrbuch der musikalischen Analyse; Riemann, Hugo. Analyse von Joh. Seb. Bachs Wohltemperiertem Klavier.

Je 10 mal: Bagier, Guido. Max Reger; Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt (Gottfr. Weber und S. W. Dehn); Hasse, Karl. Joh. Seb. Bach; Hofmeister-Verzeichnis; Kretzschmar, Hermann. Gesammelte Aufsätze; Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst; Moser, Hans Joachim. Geschichte der deutschen Musik; Mueller, Jos. Schätze der Universitäts-Bibliothek zu Königsberg; Seiffert, Max. Geschichte der Klaviermusik; Specht, Richard. Richard Strauß und sein Werk; Stöhr, Richard. Musikalische Formenlehre; Westphal, Johannes. Das evangelische Kirchenlied nach seiner geschichtlichen Entwickelung; Wiehmayer, Th. Musikalische Rhythmik und Metrik; Wochenblatt, Musikalisches (Fritzsch); Wolfrum, Ph. Die Entstehung und erste Entwickelung des deutschen evang. Kirchenliedes in musikal. Beziehung; Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft.

B. Praktische Musik: Denkmäler deutscher Tonkunst (48); Bach, Johann Seb. Klavierwerke. Gesamt-Ausgabe (32); Bach, Johann Seb. Orgelwerke. Gesamt-Ausgabe (27); Händel, Georg Friedrich. Klavierwerke. Ges.-Ausg. (27); Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Oratorien. Ges.-Ausg. (26); Denkmäler der Tonkunst in Österreich (24); Bach, Joh. Seb. Messen. Ges.-Ausg. (23); Bach, Joh. Seb. Kirchen-Cantaten. Ges.-Ausg. (20); Schütz, Heinrich. Geistliche Konzerte. Ges.-Ausg. (20); Mozart, Wolfgang Amadeus. Streichquintette. Ges.-Ausg. (19); Bach, Joh. Seb. Weihnachts-Oratorium. Partitur (18).

Je 17 mal: Beethoven, Ludwig van. Symphonien. Ges.-Ausg.; Denkmäler der Tonkunst in Bayern; Schütz, Heinrich. Symphoniae sacrae. Ges.-Ausg.

Je 15 mal: Beethoven, Ludwig van. Klavierkonzerte. Ges. Ausg.; Schubert, Franz. Einstimmige Lieder. Ges.-Ausg.; Schumann, Rob. Faust. Partitur.

Je 13 mal: Beethoven, Ludwig van. Missa solemnis. Partitur; Reger, Max. Op. 81. Variationen über ein Thema von Joh. Seb. Bach; Verdi, Gius. Die Macht des Schicksals. Deutsch von Werfel. Klav.-Auszug; Wagner, Richard. Rheingold. Partitur.

Je 12 mal: Bach, Joh. Seb. Das wohltemperierte Klavier. Herausg. von F. Busoni; Mozart, W. A. Figaro. Partitur; Schütz, Heinrich. Psalmen. Ges.-Ausg.; Strauß, Richard. Op. 60. Ariadne auf Naxos. Orch.-Part.; Strauß, Richard. Rosenkavalier. Orch.-Part.

Je 10 mal: Bach, Joh. Seb. Kammermusik. I. Bd. Ges.-Ausg.; Beethoven, L. van. Klavier-Sonaten (Schenker); Haydn, Sonaten. 4 Bde. (Peters); Strauß, Richard. Ariadne auf Naxos. Klavier-Auszug; Strauß, Richard. Op. 72. Intermezzo. Orch.-Part ; Wagner, Richard. Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur.

Leipzig, im April 1927

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz

Carl Maria von Weber und sein Freischütz

von

Hermann Abert

Die Gedenkfeiern für Carl Maria von Weber liegen hinter uns. Sie hatten den unbestreitbaren Vorzug, daß sie die Nerven der Teilnehmer nicht in dem Maße belasteten, wie das z. B. das kommende Beethoven-Jubiläum tun wird. In jener Mäßigung Weber gegenüber freilich ein Anzeichen von Selbstbesinnung zu sehen, wäre allzu optimistisch. Sie rührt einfach davon her, daß viele Leute, die den Teufel ihrer Begeisterung nur auf die „ganz Großen" loszulassen vermögen, diese Zensur Weber „nach reiflicher Überlegung" doch vorenthalten und es daher bei einem gönnerhaft kühlen Wohlwollen bewenden lassen zu müssen glauben. Nun, dafür hat der Meister in der Gesamtausgabe der Münchener Deutschen Akademie eine Jubiläumsgabe erhalten, die wohl geeignet sein wird, ihn über derartige Urteile und Stimmungen des Tages hinwegzuhelfen.

Worauf gründen sich diese überhaupt? Was wissen wir denn im Grunde menschlich und künstlerisch von Weber? Sehr wenig, weit weniger jedenfalls als von Mozart und Beethoven, wie wir denn überhaupt im 18. Jahrhundert weit besser beschlagen sind als im 19., das uns mehr als einmal in eine terra incognita führt. Fr. W. Jähns war gewiß ein Biograph von vorbildlicher Hingabe und Gewissenhaftigkeit, aber ihm fehlte die Gabe des Gestaltens im Großen und der tiefere historische Blick, und ähnlich war es trotz aller warmherzigen Pietät bei Max Maria v. Weber, dem Sohne des Meisters; die Folge war, daß die Ergebnisse ihrer Forschungen nicht in die breiteren Schichten des Volkes hinausdrangen. Die spätere Literatur über Weber aber verzettelte sich in kleineren Schriften von höchst ungleichem Wert, und nur Philipp Spittas gedankenreicher Aufsatz von 1886[1]) hat auch der modernen Zeit noch etwas zu sagen, vor allem auch deshalb, weil er Weber als einer selbständigen künstlerischen Größe gerecht wird.

Das war gerade in jener Zeit, wo sich Weber noch völlig im Bannkreis Wagners befand, dringend geboten. Gewiß hatte er dem Eintreten Wagners für seine Kunst unendlich viel zu verdanken und hat wohl überhaupt niemals einen wärmeren und verständnisvolleren Verehrer gefunden als den Bayreuther Meister. Aber die Gefolgschaft Wagners war es, die in ihrem Bestreben, die gesamte

---

[1]) Zur Musik, 1892. S. 269ff.

geistige Kultur auf ihren Helden als den letzten Gipfel zuzuspitzen, auch Weber zum „unvollkommeneren Vorläufer“ des „größeren Meisters“ herabgedrückt hat. Weber galt jetzt kaum mehr als Stern von eigener Größe, sondern erhielt alles Licht nur von der Sonne Wagners, man behandelte ihn mit einer gewissen wohlwollenden Gönnermiene, und in neuerer Zeit wurde sogar die Entdeckung gemacht, daß nicht allein Richard, sondern sogar Siegfried Wagner die „Erfüllung Webers“ bedeute.

Nun, im allgemeinen sind wir heute doch merklich kritischer geworden, und auch die Literatur des vergangenen Weberjahres zeigt das anerkennenswerte Streben, Weber aus dem Schatten Wagners herauszuführen und als selbständigen Künstler zu erkennen. Gewiß ist mancher von ihm gelegte Keim bei Wagner voll aufgegangen, aber dafür geht er in anderen, wesentlichen Dingen völlig seine eigenen Wege, und vor allem haben die Wagnerianer eines ganz vergessen, daß nämlich auch in der Geschichte der Kunst die allein gangbare Straße von den Voraussetzungen zu den Wirkungen führt und nicht umgekehrt. Auch der Erkenntnis der Wagnerschen Kunst kann es nur förderlich sein, wenn wir die Webersche nicht als ein mehr oder minder geglücktes Vorstadium, sondern als eine in sich selbst ruhende Erscheinung auffassen.

Und einzig wie die Kunst war auch die Persönlichkeit, die sie geschaffen hatte. Trotzdem erleben wir hier das merkwürdige Schauspiel, daß das deutsche Volk von einem seiner ausgesprochenen „Lieblinge“ persönlich so gut wie nichts weiß, nicht einmal Anekdoten, wie bei Mozart, oder einzelne Züge, wie beim „tauben“ Beethoven. Man nennt ihn wohl einen „deutschen“ Meister und einen „Romantiker“, geht aber jeder näheren Begriffsbestimmung wohlweislich aus dem Wege. Und doch ist Webers Leben menschlich wie künstlerisch eine der fesselndsten und lehrreichsten Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Von seiner Familie her war er auf das schwerste belastet: sie entsprach vollständig dem düsteren Bilde, das Leopold Mozart von den ihm bekannten „Weberischen“ entwarf, denn sie wies alle Merkmale geistiger und sittlicher Entartung auf, und namentlich für seinen Vater erscheint die Bezeichnung „Schwindler“ noch ziemlich milde. Ihm gegenüber tritt sogar der trunkfeste Vater Beethovens noch in ein günstiges Licht. Eine wilde Phantastik und eine gänzlich zerfahrene und von sittlichen Maßstäben völlig unberührte Lebenshaltung waren neben einem ursprünglichen, heißen und durch Eindrücke aller Art immer wieder aufgepeitschten Theaterblut das einzige Erbe, das der junge Carl Maria aus seinem Elternhaus mit ins Leben hinausnahm. Er selbst stand dieser Umgebung durchaus nicht als reiner Tor gegenüber. Wer seine Stuttgarter Prozeßakten studiert, wird vielmehr mit Schrecken erkennen, wie stark das Blut seines Vaters in ihm nachwirkte.

Unstet und zerfahren wie seine menschliche, verlief auch seine künstlerische Erziehung. Nicht als hätte es ihm an guten Lehrern gefehlt: Mich. Haydn und der Abt Vogler waren darunter. Aber der Unterricht war bei dem rastlosen Wandertrieb des Vaters selten von längerer Dauer, und so hat eigentlich nur Vogler, gleichfalls eine Natur von seltsamer Phantastik, aber ein vorzüglicher Lehrer, tieferen Einfluß auf Weber gewonnen. Das Beste mußte die

lebendige Theaterpraxis tun, die ihn schon in jungen Jahren tatsächlich mit sämtlichen Strömungen und Gattungen des internationalen Opernlebens und auch mit den gangbarsten Erzeugnissen der dramatischen Literatur bekannt und vertraut machte. In seine Entwicklung spielten bereits ganz andere Mächte herein, als dereinst bei Mozart oder Beethoven. Diese wußten es gar nicht anders, als daß sie sich mit aller Kraft auf ihre musikalische Ausbildung zu werfen hatten. Musik und Musik nur allein war der Leitstern ihrer Jugend. Bei Weber dagegen mischen sich erstmals Vorstellungskreise ein, die jenseits von der Musik liegen, und auch die Art, wie er Musik treibt, unterscheidet sich fühlbar von der der Klassiker. Sie ist stark vom Geiste des Virtuosentums berührt, das eben damals seinen Siegeszug anzutreten begann. Den sechs Fughetten op. 1 folgt gar bald eine stattliche Reihe von Variationen und Tänzen im damaligen Zeitgeschmack, und daneben bricht, offenbar von Vogler genährt, die Lust an allerlei Experimenten, besonders klanglicher Natur, hervor. Denn Vogler gehörte zu den Künstlern des Übergangs, die die neu auftauchende romantische Klangwelt wohl vernahmen, aber ihre Gebilde noch nicht als Erzeugnisse eines neuen Ausdruckswillens zu erfassen vermochten, sondern als sinnlich formale Phänomene der eigenen Überkultur dienstbar zu machen suchten. Auch Weber ist lange in diesem Fahrwasser geschwommen, ehe das neue romantische Weltgefühl in ihm so weit erstarkte, daß ihm der tiefere Grund jener ganzen Ausdruckswandlung klar zum Bewußtsein kam.

Und endlich war zunächst sein Verhältnis zur Musik überhaupt zwar noch nicht so locker, wie später bei dem jungen Wagner, aber doch schon weit loser als bei den Klassikern. Nicht allein, daß es sehr lange gedauert hat, bis er Gelegenheit fand, sein Genie in einem größeren Wirkungskreise zu erproben — zeitweise geriet der Vielgewanderte sogar auf Nebengeleise, die ihn von der Musik ganz hinwegführten, das eine Mal zur Lithographie, das andere Mal in das mehr als zweifelhafte Amt des „Geheimsekretärs" des württembergischen Herzogs Ludwig in Stuttgart. Es war der Tiefpunkt seines Lebens. Wegen verschiedener Manipulationen, für die die Neuzeit das Wort „Schiebung" erfunden hat, in Stuttgart verhaftet und samt seinem Vater über die württembergische Grenze abgeschoben, konnte er noch von Glück sagen, daß seine Laufbahn nicht wie dereinst die Schubarts auf dem hohen Asperg ein jähes Ende nahm.

Aber auch nach dieser Katastrophe nimmt sich Webers Lebensweg bis zu seiner Anstellung in Prag, verglichen mit dem der älteren Meister, noch eigentümlich genug aus. Nach wie vor führt er ihn in buntem Wechsel von Ort zu Ort dahin. Nirgends ist seines Bleibens lange, aber wo er hinkommt, gewinnt er durch seine Persönlichkeit und Kunst alle Herzen, scheucht die Philister aus ihrer Ruhe auf, entzückt durch sein Singen und Spiel seine Freunde, verblüfft die Gegner und ist meist schon wieder verschwunden, ehe sie sich dessen versehen, ein fahrender Sänger und Spielmann in modernem Gewande, wie ihn Spitta treffend genannt hat. Freilich mochte schon damals in manchem Musiker alten Schlages bei diesem Treiben das Bild eines begabten Dilettanten aufsteigen. Nicht daß man Weber Mangel an musikalischem Können hätte

vorwerfen können, aber man empfand ihn doch nicht mehr als reinen Musiker im alten Sinne, sondern als einen Künstler, in dessen Wirken sich das Musikalische mit allerlei Außermusikalischem um die Herrschaft stritt. Die Kluft zwischen klassischer und romantischer Musikanschauung wurde fühlbar, und der charakteristische Vorwurf des Dilettantismus ist Webers ganzes Leben hindurch nie völlig zum Schweigen gekommen.

Als Mensch zog er freilich nach dem Stuttgarter Unglück innerlich völlig gewandelt ins Leben hinaus. Nur der Bewegungsdrang ist geblieben. Aber er verzettelt sich nicht mehr in kleinen Abenteuern, Konflikten und Experimenten, sondern steckt sich große Ziele. Es ist, als brächen jetzt erst durch den trüben Schlamm alle guten Seiten seines Wesens hindurch. Jetzt erst kommt der echte, große Weber zum Vorschein, der sich von den chaotischen Mächten seines Innern nicht mehr ziellos in die Irre führen läßt, sondern sie in den Dienst hoher Ideen zwingt, der kluge und energische Anwalt seiner Kunst und der feste, durch Schuld und Irrtum geläuterte Charakter, dem nichts Menschliches fremd war. Nicht als hätte er als reuiger Sünder nunmehr sein Heil in biedermeierlichem Philistertum gesucht. Der Kampf blieb vielmehr auch jetzt der Lebensatem dieses echten Davidsbündlers, aber er erschöpfte sich nicht mehr in Kleinigkeiten und Schwänken, die Zeit des Sturms und Drangs, dem das Revolutionieren Selbstzweck war, lag hinter ihm, sein Schöpfertum verlangte nach positiven, großen Zielen, zu denen er freilich, das fühlte er immer deutlicher, sein Volk erst erziehen mußte. So rang sich eine weitere Seite seines Wesens, die geborene Führernatur, immer stärker in ihm durch. Auf den verschiedensten Gebieten suchte er nach Betätigung: als Schriftsteller, dessen stark gegenständliche und plastische Art im Gegensatz zu Schumanns lyrischer Ader deutlich den Dramatiker verrät, als fahrender Sänger und Spielmann, in dem sich ein gutes Teil des romantischen Geistes leibhaftig zu verkörpern schien, und endlich als schaffender Künstler. Was er als solcher seinem Volke zu sagen hatte, hat er am reinsten und klarsten in seinem „Freischütz“ niedergelegt. Dieses Werk ist der eigentliche Träger seiner geschichtlichen Größe. Der späteren, äußerlich weit anspruchsvoller auftretenden „Euryanthe“ haben teils von außen, teils besonders aber aus seinem eigenen künstlerischen Innern kommende Hemmnisse eine breitere Wirkung versagt.

Schon Spitta hat mit Recht bemerkt, daß jenes Kernwerk der deutschen Opernromantik abseits von der gleichzeitigen romantischen Dichtung entstanden ist. Das Drama war deren schwächste Seite und ihre größte Leistung auf diesem Gebiete bezeichnenderweise eine Übersetzung (Shakespeare). Was die Schlegel, Tieck, Arnim, Brentano an Eigenem hervorbrachten, ging über Lesedramen nicht hinaus. Nun stand ja der Dichter des „Freischütz“, der selbstgefällige Friedrich Kind, als Mitglied des Dresdener „Dichterthees“ jenen Kreisen nahe und hat sogar, wie noch zu zeigen sein wird, einzelne Züge aus der dramatischen Technik des romantischen Dramas mit in seinen Operntext übernommen. Und doch hat dieser als Ganzes mit dem romantischen Drama der Zeit nichts zu schaffen, sondern kommt von der romantischen Singspiellibrettistik her, die sich schon längst vor 1821, besonders unter dem Einfluß

der Pariser opéra comique, zu einem besonderen romantischen Typus entwickelt hatte. Im letzten Grunde sind auch diese „romantischen "Stoffe Erzeugnisse des Rousseauschen Naturkultus, dessen eigentliches Wesen lange Zeit in einer leidenschaftlichen Abwendung von der alten Kultur und ihrer zur Formel erstarrten Konvention bestanden hatte. Man suchte die wahre Natur zunächst bei den unverdorbenen Bewohnern des Landes, dann in echt romantischem Sehnsuchtsdrang bei den Angehörigen entlegener Völkerschaften, Türken, Indianern, Chinesen u. dgl., und endlich in dem der Wirklichkeit überhaupt entrückten Reiche des Märchens und der Sage. Allerdings sorgte der immer noch nachwirkende Rationalismus noch lange dafür, daß diese Welt sich der Kontrolle des Verstandes nicht entzog. Das Wunderbare blieb entweder nur Dekoration oder aber es wurde mit Ironie behandelt. Vor allem blieb die Natur für Dichter und Musiker eine malerisch zwar oft raffiniert ausgeschmückte, aber doch im Grunde tote Kulisse. Weder im Erotischen noch im Wunderbaren kommen sie über den Rahmen des pikanten Illusionskunststückes hinaus, von dem man sich wohl ergötzen und anregen, aber niemals erschüttern ließ. Gerade die Größten sind damit besonders zurückhaltend. Man denke da nur an die Wasser- und Feuerprobe der „Zauberflöte". Die beiden Naturgewalten sind für Mozart überhaupt nicht vorhanden; er überläßt sie dem Maschinisten. Er kennt aber auch nicht das, was wir „Stimmung" nennen, sondern nur den konzentrierten Ausdruck des dieser Situation zugrunde liegenden weihevoll-erhabenen Affekts. Die Gestalten seiner „Zauberflöte" aber sind Symbole erhöhten Menschentums, bei den kleineren Geistern sind sie oft genug nur als Türken oder Zauberer verkleidete deutsche Philister.

Gewiß tauchen schon lange vor dem „Freischütz" einzelne Figuren und Motive auf, die später große Bedeutung gewinnen sollten, so z. B. die wilde Jagd in C. F. Bretzners von Joh. Andre komponiertem Singspiel „Das wütende Heer" und vor allem das Motiv der Erlösung eines fluch- und schuldbeladenen Mannes durch die Liebe einer reinen Jungfrau, das sich seit Grétrys „Zémire et Azor" (1771) großer Beliebtheit erfreute und in Deutschland z. B. dem „Irrwisch" von Bretzner (1779) zugrunde liegt. Aber auch ihnen fehlt alles Schicksalshafte und Ahnungsvolle der späteren Romantik; sie bleiben mehr oder minder „Belustigungen des Verstandes und Witzes". Es ist natürlich, daß auch das Deutschtum, so sehr es in diesen Werken mitunter auch betont wird, mit dem späteren Klang dieses Wortes noch nichts gemein hat. Es ist eine wirkungsvolle Zutat, nichts weiter.

Das Jahr 1816 erlebte mit der Aufführung von Spohrs „Faust" und E. T. A. Hoffmanns „Undine" zwei Werke, denen man in der Geschichte der romantischen Oper eine gewisse Bedeutung zuzumessen pflegt. Beide haben zwar manches Romantische, können aber doch als Ganzes nicht als romantische Opern in Webers Sinne gelten. Spohrs „Faust", wie schon die Bernardsche Vorlage zeigt, der französischen Schauerromantik verwandt, ist ein deutlicher Beleg für die Ratlosigkeit, in der sich die deutsche Oper in jener Zeit befand. Er mischt die verschiedensten Stilarten, nimmt modische Züge, wie die Polacca, und das von den Franzosen übernommene Erinnerungsmotiv auf und

läßt in der Hexenmusik sogar echt romantische, geisterhafte Lichter aufblitzen. Aber das alles macht noch keine romantische Oper. Bedeutend näher kommt ihr Hoffmann, freilich mehr der Dichter und der Ästhetiker, als der Musiker. Er kommt auch in der Oper vom gesprochenen Drama nicht los und verlangt vor allem, daß in ihr die Dichtung nicht wie für Mozart die gehorsame Tochter, sondern die ebenbürtige, wenn auch verständnisvolle Schwester der Musik sei. Er ist damit der erste namhafte Verfechter des „literarisch wertvollen" Operntextes geworden. Romantiker aber ist er in dem ungestillten Drang, gerade im Irrationalen und Außergesetzlichen, der Sphäre des Schaurigen, Gespenster- und Märchenhaften den Sinn des Weltganzen zu fassen, den ihm die Wirklichkeit selbst nicht zu deuten vermochte. Die romantischen Gespenster entfalten für ihn das wahre und natürliche Leben, während der gemeine Alltag, der „Philistrismus", tief gespenstisch ist. So wölbt sich über der schemenhaften Wirklichkeit eine höhere Welt, die er in fesselloser Hingabe auf sich wirken läßt. Dieser Ausblick in das Geisterreich leistet ihm aber auch volles Genügen. „Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen." Die Geisterwelt ahnt er wohl und empfindet ihre Nähe, aber er scheut davor zurück, sie plastisch zu gestalten. So gelangt er auch in der ihrem Text nach durchaus romantischen „Undine" nicht zu einer voll ausgebildeten romantischen Tonsprache, sondern nur zu einzelnen romantischen Zügen, die von der Welt des Wunders auf Augenblicke den Schleier wegziehen, aber zu einer so prägnanten Wiedergabe der Stimmung wie bei Weber kommt es nicht.

Hoffmanns absprechendes Urteil über den „Freischütz" ist bekannt. Es war die natürliche Folge seiner Stellung zur Oper und zur Romantik im allgemeinen, denn Webers Ziel lag ganz außerhalb der in der „Undine" vorgezeichneten Linie. Zwar fordert auch er für die Oper ein einheitliches Zusammengehen aller Künste und spendet in dieser Hinsicht gerade der Hoffmannschen „Undine" hohes Lob. Aber seine Werke zeigen doch einen merklichen Kontrast zwischen Theorie und Praxis: der Musiker in ihm war stärker als der Ästhetiker. Das zeigt schon die Wahl des Freischütztextes, die völlig abseits vom romantischen Sprechdrama erfolgte. Sie war allein Webers Werk, der sich mit seinem Freunde Alexander v. Dusch schon im Sommer 1810 auf dem Schlosse Neuburg bei Heidelberg für die Freischützgeschichte in dem kurz zuvor erschienenen „Gespensterbuch" von A. Apel und Fr. Laun begeistert hatte; bereits war auch ein Szenarium zu dem neuen Operntexte entworfen worden. Leider ist es verschollen; wir erkennen aber jedenfalls, daß Weber, als er im Februar 1817 mit Fr. Kind erstmals über die neue Oper verhandelte, diesen für den alten Plan gewann und somit auch jetzt die Initiative nicht aus der Hand gab. Kind selber war gleich den anderen Mitgliedern der Dresdener Dichterschar eifrig am Werke, den brausenden Most der Romantik ins Kleinbürgerliche zu verwässern und zu versüßlichen; er war zudem gleich allen seinen Genossen ein schwacher Dramatiker und vor allem in der Oper ein völliger Neuling. So traf auf ganz natürliche Weise zu, was dereinst Mozart von einer guten Oper verlangt hatte, nämlich daß die letzte Entscheidung in der Hand des dramatisch wohl beschlagenen Musikers liegen sollte. Das weicht stark ab

von Hoffmanns Gleichberechtigung der Künste und mußte schließlich auch in unserem Falle auf den Primat des Musikers hinauslaufen.

Ebensowenig hat die Apelsche Erzählung mit Hoffmanns Anschauungen zu schaffen.

Der Amtsschreiber Wilhelm liebt die Försterstochter Käthchen. Um sie aber zu gewinnen, muß er als Jägersmann sich dem Probeschuß unterziehen. Da das Jagdglück dem Verliebten bisher wenig hold war, läßt er sich von einem im Wald an ihn herantretenden alten Soldaten mit einem Stelzfuß dazu verführen, um Mitternacht in der Gespensterschlucht Freikugeln zu gießen. Sie verhelfen ihm zunächst auch zu größeren Jagderfolgen. Aber eine von ihnen ist vom Bösen verhext, und gerade mit ihr trifft Wilhelm beim Probeschießen statt der Taube die Geliebte zu Tode. Ihre Eltern bringt der Kummer bald darauf ins Grab, der unselige Schütze aber endet im Irrenhaus.

Ein Volksmärchen, wie Weber glaubte, war diese Geschichte an und für sich freilich nicht. Nur einzelne Züge, wie die Freikugeln und die Figur des Teufels, der als alter Soldat mit dem Stelzbein auftritt, stammen aus dieser Quelle, dagegen geht die dick aufgetragene Moral, die sich namentlich in der Häufung der Katastrophen am Schlusse äußert, weit über die Sphäre des echten Märchens hinaus. Schwerlich hätte sich aus dieser Vorlage ein gesprochenes Drama gewinnen lassen, eher eine Komödie, in die der dumme Teufel des Volksmärchens mit seinem Stelzbein auch besser hineingepaßt hätte; natürlich hätte in diesem Falle der Schluß anders lauten müssen. Dagegen liegen die Bedingungen für eine Bearbeitung als Singspieltext günstiger: der Amtsschreiber und die Förstersleute, überhaupt die Betonung des äußeren Lebenskreises der handelnden Personen waren dem Singspiel ebenso vertraut wie die aufdringliche Moral und der Zauberspektakel der nächtlichen Gespensterschlucht.

Aber freilich, die Hauptsache fehlte noch. Es war aber nicht die Dramatisierung durch Kind, so viel er sich selber auch darauf einbildete. Der rein poetische Wert seiner Dichtung ist sogar in wesentlichen Punkten sehr zweifelhaft. Manche Züge, auf die er selbst sehr stolz gewesen sein mag, muten uns heute sehr blaß und kindlich an, wie das Herabfallen des Bildes, das Verlöschen der Lampe, die Totenkrone und die Vertauschung des Brautkranzes mit den weißen Rosen. Das alles stammt aus der Schicksalsromantik eines Zach. Werner und Ad. Müllner. Schlimmer ist die Charakteristik des haltlosen Max, der kaum über die verwaschenen Züge seines Vorbildes Wilhelm hinausgediehen ist. Die übrigen Figuren sind zwar fester umrissen, aber dafür auch um so aufdringlicher auf typische Eigenschaften hin angelegt, wie nur je im älteren Singspiel; die beiden Gegenpole aber, der Eremit und Samiel, streifen sogar bedenklich ans Allegorische.

Nicht minder schwach ist es mit der Führung der Handlung vom dramatischen Standpunkt aus bestellt. Vor allem fehlt es dem Buche an wirklich spannenden Höhepunkten, an denen der Gegensatz der treibenden Grundkräfte in seiner ganzen Schärfe offenbar würde. Ihr Walten erschließt sich dem Hörer nur aus der Folge einzelner Bilder, in der bald die eine, bald die andere zu Worte kommt. Der äußere Höhepunkt aber, die Wolfsschluchtszene, ist rein dichterisch betrachtet eine Episode, die zu der inneren Entwicklung in keinem rechten Verhältnis steht. Gerade diese innere Entwicklung ist, wie so oft im älteren

Singspiel, eine Hauptschwäche des Ganzen. Ihr Träger wäre bei Hoffmann und dann wieder bei Wagner Max gewesen, und man kann sich unschwer vorstellen, was eine gereifte Dramatik aus dieser Gestalt zu machen verstanden hätte. Der Kindsche Max dagegen bleibt eine schwankende, schemenhafte Figur; er entwickelt sich nicht organisch, sondern mechanisch und ist als Wirklichkeitsmensch im Guten wie im Bösen unmöglich.

Man begreift nach dem allen die gründliche Antipathie Hoffmanns gegen diese Oper. Sie führte den von ihm vertretenen Typ nicht nur nicht weiter, sondern in vielem sogar wieder hinter ihn zurück. Daß andererseits Weber, der gewiegte Theaterpraktiker, die dramaturgischen Mängel des Textes nicht erkannt haben sollte, ist mehr als unwahrscheinlich. Auch er hat sich ja seine Texte niemals unbesehen in die Hand stecken lassen, so wenig wie Mozart, sondern einmal die unmißverständlichen Worte gesprochen: „Glaubt ihr denn, daß ein ordentlicher Komponist sich ein Opernbuch in die Hand stecken läßt wie ein Schuljunge den Apfel?“ Er fand in diesem Freischütztexte Vorzüge, die zwar ebenfalls nicht im Sinne Hoffmanns waren, aber für ihn, Weber, alle jene Mängel weit in den Schatten stellten. Sie lagen in den musikalischen Möglichkeiten, die dieses Buch dem Komponisten erschloß — wiederum ein Beweis dafür, daß Weber nicht nach Hoffmanns, wohl aber nach Mozarts Grundsatz den Text eben als Libretto, als poesia per musica auffaßte, wenn auch freilich das Ergebnis bei ihm ein ganz anderes war als bei Mozart.

Auch dieser hatte in seinen beiden deutschen Singspielen den Geist des Märchens scharf betont, in dem richtigen Gefühl, damit das für die Oper, und zumal für die deutsche, besonders geeignete Gebiet gefunden zu haben. Und neun Jahre nach der „Zauberflöte“, 1800, ließ L. Tieck seinen für Reichardt bestimmten märchenhaften Operntext „Das Ungeheuer oder der verzauberte Wald“ erscheinen[1]), wobei er bemerkte, daß für die Dramatisierung eines Märchens die Oper die geeignetste Form sei. Man müsse, so meint er, „die Situationen, sowie die Geschichte selbst musikalisch machen“. Nichts anderes hat aber Weber getan: hier liegt in letzter Linie der Schlüssel zur Erklärung seines Freischützwunders.

Man hat ihn schon auf allen möglichen anderen Seiten gesucht, auf der nationalen wie auf der spezifisch romantischen. Gewiß spielt das alles mit herein, wenn auch in anderer Weise, als viele Leute sich das vorstellen. Denn der „Freischütz“ ist keineswegs die erste Oper, die das Deutschtum besonders betont, wohl aber die erste, in der das durch die Freiheitskriege mächtig entfachte deutsche Nationalgefühl in der Oper einen geradezu elementaren Ausdruck fand. Von den Liedern aus Körners „Leier und Schwert“ führt eine gerade Linie zu denen des „Freischütz“, und Weber, obwohl nie Parteimann, hat nicht nur gleich vielen seiner Zeitgenossen aus eigenem Erlebnis heraus die vielen Quellen erkannt, die sich damals dem Deutschtum als einer nationalen Macht erschlossen, sondern er hat sie kraft seines hinreißenden Talentes für das Volkstümliche in der Musik auch musikalisch zu fassen verstanden.

---

[1]) Tieck, Schriften XI, 145ff., vgl. daselbst LIIff.

Wohl war schon manchem kleineren Komponisten vor ihm ein frischer Griff in den Schatz des Volksliedes geglückt, von Mozart ganz zu schweigen, und das ganze deutsche Singspiel hatte ja seit den Tagen Hillers um diese Zentralsonne gekreist. Das Neue aber, was Weber in diese Gesänge hineinbrachte, war die bewußte stolze Freude am eigenen Volkstum, die sogar noch in dem halb parodistisch gemeinten „Jungfernkranz" durchblickt, und der aus derselben Quelle stammende, fortreißende Schwung dieser Gesänge. Das waren wirklich Klänge aus der Jugendzeit eines eben zu neuem Leben erwachenden Volkes; sie bewahrten ihren Meister vor der kleinbürgerlichen Biedermeierei, die der nächsten Generation gefährlich zu werden drohte, sie sicherte ihm aber auch sofort den Sieg über Spontini und seine ausländische Kunst.

Freilich ist damit noch lange nicht gesagt, daß jede Note dieser Oper „urdeutsch" wäre. Wie an allen deutschen Singspielen seit Hiller, so hat auch an ihr das romanische Wesen einen erheblichen Anteil. So stammen aus der Pariser opéra comique: das Melodram der Wolfsschlucht, die Zwischenaktsmusik, der Konversationston mancher Nummern mit der Durchführung prägnanter Orchestermotive (vgl. Nr. 6 und 9), einzelne speziell auf Méhul hinweisende sentimentale Melodietypen („Durch die Wälder, durch die Auen", „Doch hast du auch vergeben"), die Romanze Ännchens von Nero dem Kettenhund[1]), vor allem aber die Neigung zur pittoresken Situationsschilderung in jeder Form. Spärlicher ist der Einfluß der Italiener, besonders Rossinis, vertreten: in den breit ausladenden Schlüssen der Arien, sowie in einigen virtuosen Gesangsmanieren.

Aber auch die Romantik Webers bedarf einer näheren Begriffsbestimmung. Denn es ist keineswegs so, daß mit ihm die ganze Bewegung in all ihren zahllosen feinen Verästelungen mit einem Male auch die Oper ergriffen hätte. Zum mindesten ging sein romantisches Empfinden ganz andere Bahnen als das Hoffmannsche, und wiederum zeigt sich deutlich, daß der „Freischütz" mit dem romantischen Sprechdrama nichts zu schaffen hat. Um die paar Züge, die sein Dichter daraus übernommen hatte, kümmert sich Weber kaum. Als geborener Bühnenpraktiker steht er weit fester auf dem Boden der Wirklichkeit als alle romantischen Dramatiker; er weiß, daß auf der Bühne nur das Plastische, Festumrissene wirkt, nicht aber das Zerfließende, ahnungsvoll über sich selbst Hinausweisende. Daher der primitive, echt singspielmäßige Charakter seiner Figuren: sie sind von Hause aus so gut oder so böse wie nur irgend denkbar, das Warum und Woher kümmert ihn nicht, und selbst Samiel, der eigentliche Vertreter des Überweltlichen, hat in seiner handfesten schwarzen Teufelsnatur mit den Gespenstern der romantischen Dichter, auch Hoffmanns, nichts gemein. Das sind alles Züge, die über das Dichterische hinweg ins Gebiet des Musikers führen. Und der Musiker Weber wußte auch noch ein Zweites, nämlich daß seine Kunst stets danach strebt, das seelische Geschehen zusammenfassend zu vereinfachen und so in monumentaler Weise zu versinnbildlichen.

---

[1]) Merkwürdigerweise hat Weber die Geschichte vom Probeschuß, aus der jeder Franzose eine Romanze gemacht hätte, dem gesprochenen Wort überlassen.

Was ihn aber an diesem seelischen Geschehen am meisten fesselte, war nicht das rein Psychologische. Hierin ging er über die primitive Holzschnittmanier des älteren Singspiels nicht hinaus. Nicht um Zerlegen und sorgfältiges Begründen des Einzelnen ist es ihm zu tun, sondern um Zusammenfassen, um die einheitliche Sphäre, in die das dramatische Geschehen eingetaucht ist. Er weist auf den „einheitlichen Grundton" seiner Oper hin und nennt als die beiden Hauptkreise, die ihr eigentliches Wesen ausmachten, das Jägerleben und das Walten der dämonischen Mächte. Für jenes habe er den Volkston und das Hörnerkolorit gewählt, für dieses aber, dem er besondere Bedeutung zumißt — spiele doch die halbe Oper im Dunkeln —, das düstere Kolorit der tiefen Streicher, Klarinetten und Hörner, sowie der Fagotte und Pauken. Höchste Lebendigkeit des dramatischen Ausdrucks bis ins Kleinste hinein bei größter Kürze und Gedrängtheit der Gestaltung seien sein Ziel gewesen[1]).

Aber auch jene beiden gegensätzlichen Sphären treffen in einem Symbol von unmißverständlicher Gegenständlichkeit zusammen, dem Wald. Nicht als hätte das ältere deutsche Singspiel den Wald mit seinen Bewohnern nicht gekannt und Webers Jägerchöre mit ihrem Hörnerschall haben eine stattliche Ahnenreihe. Aber Wald und Waldleben war doch immer nur tote Staffage geblieben, so liebevoll man sich auch mit Einzelheiten wie Quellen, Vögeln, einzelnen Bäumen und dem Jagdleben beschäftigt haben mochte. Erst Weber hat diesen bisher toten Schemen das Leben eingehaucht und die Sprache verliehen, er hat sie außerdem aus der starren Vereinzelung, in die sie vordem, als mit bestimmten Merkmalen versehene feste Vorstellungen, gebannt waren, losgelöst und zueinander in eine völlig neue Verbindung gebracht. Für ihn ist der Wald nicht mehr eine Summe von Einzelzügen, die man der Reihe nach aufzählt, sondern ein geheimnisvolles Ganzes, durchflutet von der Bewegung zahlloser Kräfte. Der Einklang zwischen Landschaft und Gefühl ist gefunden und die Natur aus einer das Treiben der Menschen umgebenden Dekoration zu einer lebendigen überweltlichen Macht geworden. So verdankt das deutsche Singspiel Weber zwar nicht den Wald, wohl aber die Waldromantik.

Aber auch sie kommt nicht von den romantischen Dichtern, auch nicht von Hoffmann her. Es fehlt Weber alles Spekulative, die Sehnsucht nach einer höheren Welt und ihren Offenbarungen. Mit dem Augenblick, da sich ihm das neue Reich des Waldes erschlossen hat, ist es auch ganz sein, und er vermag es mit der vollen Gegenständlichkeit des Dramatikers in all seinen Zügen zu schildern. Anschaulichkeit ist sein Ziel, nicht der tiefere Sinn, der für die romantischen Poeten hinter der Geisterwelt lag. Es war zwar zu Ende mit den als Gespenster verkleideten deutschen Philistern, die vordem das wilde Heer gebildet hatten, aber auch die romantischen Gespenster Webers lassen an handfester Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. War er doch bei der Inszenierung der Wolfsschlucht aus Leibeskräften hinter seinem Maschinisten her: „Machen Sie die Augen der Eule tüchtig glühen, ordentlich Fledermäuse umherflattern, lassen Sie sich's auf ein paar Gespenster und Gerippe nicht ankommen, nur

[1]) Vgl. J. Kapp, Blätter der Berliner Staatsoper. Jahrg. I, Heft 8. 1921.

daß es tüchtig Crescendo mit dem Kugelgießen gehe!" So führt Weber auch die „finsteren Mächte" mit fester Hand über die Bühne; es sind seine Gestalten, für die er als solche die Anteilnahme seiner Hörer erzwingt. Und dieser nimmt sie willig hin, weil er fühlt, daß ihm hier etwas in anderer Form neu geboten wird, was längst zuvor in seiner eigenen Seele schlummerte. Denn diese Naturromantik, die in unserem Falle alle dramatischen und psychologischen Mängel vergessen läßt, ist im Grunde ein altes deutsches Gut, das nur unter der Herrschaft des romanischen Rationalismus verschüttet und durch die im Grunde antike Naturbetrachtung ersetzt worden war. Und deutsch ist auch der dabei stark anklingende religiöse Ton. Der „Freischütz" behandelt ein der Oper seit alters vertrautes, echt musikalisches Problem in neuer Weise, den Kampf zwischen Licht und Finsternis als Symbolen für Gut und Böse. Das war der Apelschen Geschichte gegenüber neu; dort ging der Held einfach dem Teufel ins Garn, hier streiten sich bereits Himmel und Hölle um seine Seele, und das unschuldige Mädchen ist nicht das Opfer, sondern die Retterin des Geliebten.

Andererseits sind die beiden feindlichen Mächte, ebenfalls nach echt volkstümlicher Anschauung, einfach gegeben. Kaspar z. B. ist böse von Hause aus. Das Warum hat uns nicht zu kümmern und kommt auch ihm selber kaum zum Bewußtsein. Samiel vollends ist, wenn auch in der Gestalt des wilden Jägers, die ihn mit dem Wald verbindet, der Böse schlechthin, und lehrt deutlich, wie wenig es Weber auf eine „innere Handlung" im Sinne Wagners ankam. Er treibt sein höllisches Handwerk so anschaulich und greifbar, wie nur irgend möglich, und auch die Mächte seines Reiches führt uns Weber mit peinlichster Deutlichkeit vor. Das Neue, was Weber hier den finsteren Dämonen der älteren Oper gegenüber bringt, ist wiederum die Verpersönlichung des durch die Naturkräfte geweckten Schauers. Während Gluck noch mit Gestalten operiert, die von vornherein in der Mythologie festgelegt waren, werden in Webers Samiel wieder die Kräfte selbst lebendig, die dereinst jenen mythischen Wesen überhaupt das Leben gegeben hatten; indem er alle Schauer des vom Sturm geschüttelten nächtlichen Waldes empfand, ahnte er auch einen persönlichen Erreger dieser Schauer. Als einfacher Teufel wäre sein Samiel nichts anderes gewesen als die Allegorie, welche nach Übereinkunft ein für allemal das Böse bedeutet, und hätte im Verstand alle die Eigenschaften wachgerufen, welche seit alters diesem Begriffe anhaften. Als wilder Jäger dagegen wird er aus dieser allegorischen Erstarrung befreit, er wird zum besonderen Dämon der einen, bestimmten Sturmnacht in der Wolfsschlucht mit dieser einen Funktion, der Entfesselung aller in ihr beschlossenen Naturkräfte. Meilenweit läßt Weber hier den Stelzfuß Apels wie den Holzschnitteufel Fr. Kinds hinter sich; sein Samiel wird samt seinem nächtlichen Gefolge zum symbolischen Genius für eine ungeheure künstliche Erregung, zur Verkörperung einer romantischen „Stimmung" von solcher Stärke, daß sie den Meister sowohl über alle dramaturgischen Bedenken, als auch über die ihm von dem Grundgedanken seines Textes nahegelegte ethische Tendenz hinwegreißt. Wir vermögen uns heute, wo dieser Stil längst zum Gemeingut geworden ist, kaum mehr einen Begriff zu machen von dem unerhört Neuen, was sich hier begab. Hier handelte es

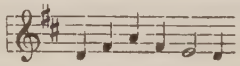
sich nicht mehr um die Gruseln erregende Schilderung des Teufesl oder des Waldes oder einer „tempête“ mit ihren bestimmten festgelegten Merkmalen, sondern die ganze Natur verwandelte sich in einen Strudel entfesselter geheimer Kräfte. Kein Wunder, daß dieses neue Naturgefühl auch nach einem neuen formalen Ausdruck drängte. Es wäre nicht damit getan gewesen, die alten klassischen Formen, die Produkte eines ganz anderen Empfindens, etwa im einzelnen zu modifizieren. Mozart und Beethoven kennen dieses völlige Übermanntsein noch nicht, sie behalten auch den Nachtseiten von Welt und Leben gegenüber die Zügel fest in der Hand, und selbst die heftigste Erregung vermag ihren festen Gestalterwillen nicht zu brechen. Dem Romantiker Weber dagegen ist die Erregung die Hauptsache, das Gestalten nur Mittel zum Zweck; er gibt deshalb die klassischen Formen mit ihren klaren und festen Konturen preis, nicht etwa zugunsten absoluter Formlosigkeit, sondern einer neuen Architektonik, die dem veränderten Empfinden Rechnung trägt. Zwei auf reine Klangwirkung gestellte Fis moll-Abschnitte am Anfang und Schluß, das heimliche Quirlen und Brodeln des nächtlichen Waldlebens versinnbildlichend, schließen einen großen Mittelteil in dem tritonusverwandten C moll ein, der Tonart der Geisterstunde, die den wilden Reigen der Naturkräfte mit steigender Kraft entfesselt. Der Teil schließt kleine Episoden in A moll und Es dur in sich, wiederum tritonusverwandt; die ganze Reihe a—c—Es—fis ergibt denselben verminderten Akkord, der schon im 26. Takt der Ouvertüre und dann noch öfter die Gestalt Samiels versinnbildlicht. Sehr bezeichnend ist die Behandlung der Schlüsse, von denen eigentlich nur der allerletzte wirkliche musikalische Schlußkraft im klassischen Sinne hat. Die übrigen werden dagegen entweder abgebogen, wie der vorletzte von c- nach fis moll oder weisen, weil sich in ihnen neben der konstruktiven auch die rein klangliche Bedeutung sehr stark geltend macht, über sich selbst hinaus; so wirkt z. B. gleich das C moll beim Erscheinen Samiels nicht als Schluß im klassischen Sinne, sondern als überwältigendes Klangphänomen, das nicht beruhigt, sondern im Gegenteil eine neue Spannung erzeugt, ganz entsprechend der Frage: „Was rufst du?“ Derlei Schlüsse schließen nicht ab, sondern weit eher auf, indem sie neue Kräfte wecken, die im folgenden zur Entfaltung drängen. Dazu kommt aber noch etwas Weiteres. Diese Musik entwickelt sich nicht, wie bei Mozart, aus sich selbst, sondern empfängt ihre Gestaltung und Gliederung von außen her, vom szenischen Verlauf. Schon hier treffen wir jenes bald die eine, bald die andere Seite in den Vordergrund rückende Ineinandergreifen von Musik und szenischem Geschehen, das dann in größtem Maßstab bei R. Wagner wiederkehrt. Auch die musikalische Arbeit trägt die Spuren davon. Das sind keine rein musikalisch erfundenen und entwickelten Themen mehr wie bei Mozart, sondern es sind außermusikalische, d. h. eben poetische und szenische Motive, die sie hervorrufen und weiter treiben, es sind oft bloße Klänge, in denen sich die romantische Erregung des Komponisten symbolisiert. Es wird einem gerade bei Szenen wie dieser Wolfsschlucht besonders klar, daß das neue romantische Weltgefühl mit innerer Notwendigkeit von der klassischen Schaffensweise hinweg zu einer anderen hinführen mußte, die speziell in der Oper außerdem

noch eine Verschiebung des Verhältnisses der beteiligten Künste zur Folge hatte.

Es entspricht durchaus dem deutschen Volksempfinden, daß auch im „Freischütz“ die Macht des Bösen eine besonders scharfe und breite Zeichnung erfährt. Das Gute versteht sich sozusagen von selbst. So ist denn auch sein Hauptvertreter, der Eremit, ziemlich farblos ausgefallen. Allerdings erwächst ihm eine sehr wirksame Bundesgenossin in der Gestalt Agathes, die durch ihre reine und unschuldsvolle Liebe die Retterin des Geliebten wird. Der Typus selbst war durchaus nicht neu, wenngleich bei seinen älteren Vertreterinnen die spießbürgerliche rationalistische Tendenz sich meist höchst aufdringlich bemerkbar macht. Wohl aber sind neu der stark betonte religiöse Zug, die echt romantische schwärmerische Sehnsucht Agathes und die auch ihr Gefühl stets begleitende Naturromantik. Ihre ganze große Arie steht unter dem Zeichen der „mondbeglänzten Zaubermacht“, die bei dem Öffnen der Altantür mit dem genial eingeführten H dur sich über die ganze Szene zu ergießen scheint. Was ist aus der Göttin Luna und aus dem Geflüster der „zeffiretti“ im Haine geworden, von denen die ältere Oper so viel zu singen gewußt hatte! Auch sie sind aus der alten starren Schablone erlöst und zu Verkörperungen einer bestimmten Stimmung des Künstlers geworden. Auch in Agathes Kavatine Nr. 12 ist der Naturton ganz unverkennbar; er klingt bereits in den weit in die Zukunft vorausweisenden Bläsersynkopen des Anfangs an und tritt im weiteren Verlaufe besonders in dem genialen Nebeneinander des As- und C durklanges bei den Worten „ewig rein und klar“ hervor. Im übrigen ist der Hauptgedanke der Kavatine dem des E dur-Gebetes unleugbar verwandt, nur daß die melodische Linie weiter ausholt und der Ausdruck subjektiv weit mehr verschärft ist. Ännchen, gleichfalls das letzte Glied einer stattlichen Ahnenreihe, ist von Weber als ergänzende Kontrastfigur zu Agathe gedacht. Sie ist im Gegensatz zu der schwärmenden Romantikerin eine handfeste Realistin, die der eigenen gesunden Natur mehr vertraut als allen übernatürlichen Mächten. So kann sie in ihrer Romanze Nr. 13 den ganzen Geisterspuk ungeniert parodieren. Und eine leicht parodistische Laune herrscht auch in ihrer Ariette Nr. 7, deren Bolerorhythmus unleugbar aus der Nähe der „Preziosa“ stammt. Auch hier handelt es sich um einen humoristischen Protest gegen die unerwünschten Eingriffe der Geisterwelt in das menschliche Liebesleben, und Ännchen entwirft dabei eine drollige, außerordentlich plastisch geschaute Liebesszene, zwar nicht aus der Sphäre des niederen Volkes, sondern als wohlerzogene junge Dame aus der guten Gesellschaft der Biedermeierzeit, in der auf Etikette und gutes Benehmen auch in Liebesdingen ein großer Wert gelegt wird. Zum Greifen deutlich steht dieses Biedermeierpärchen vor uns mit dem verstohlenen Spiel der Gebärden und Blicke und der wahrhaftigen Hochzeitsfanfare. Für alles paßt der Bolerorhythmus mit seinem preziösen Pathos ganz vorzüglich. Besser könnte Agathe von ihren bangen Ahnungen gar nicht abgelenkt werden als durch dieses Stückchen, das dem Liebesleben von Max und Agathe so fern steht wie nur irgend möglich.

Noch einmal klingt der Bolerorhythmus in dem Spottlied des dummdreisten

Schützenkönigs Kilian am Anfang an. Diese ganze Schützenfestszene, die den volkstümlichen Ton der Oper gleich unzweideutig feststellt, tut dies mit ebensoviel Realismus als Vielseitigkeit, der ebenfalls die drollige Parodie nicht fehlt. Sie liegt gleich zu Anfang in dem gewaltigen Lärm, den diese Burschen vollführen, vor allem aber in dem köstlichen böhmischen Marsch mit seinem bäurischen Orchesterkolorit und dem mit ihm tonartlich verbundenen gespreizten Liede Kilians. Gleich hier zeigt sich übrigens deutlich, daß in dieser Oper der Gegensatz der Stimmungskreise stärker ist als die spezifisch dramatischen Rücksichten. Denn das Terzett mit Chor Nr. 2, mit dem die eigentliche Handlung beginnt, besteht doch mehr aus einem Nebeneinander von Einzelzügen als aus einem einheitlichen dramatischen Guß; die alte Höhe erreicht es erst wieder mit dem abschließenden Jägerchor und dem folgenden Walzer, der mit seinem D dur den ganzen Komplex auch tonartig abrundet. Da es sich übrigens nicht um die Sphäre der „Aufforderung zum Tanz" handelt, sondern um einen Tanz ungeschlachter Bauern, so ist hier wohl doch ein langsameres Tempo am Platze.

Das dritte und berühmteste Stück parodistischer Volksmusik ist der geradezu als „Volkslied" bezeichnete „Jungfernkranz" Nr. 14. Man erwarte hier ja keinen stilisierten Brautchor im Sinne des Wagnerschen „Lohengrin": es sind die richtigen Töchter der Helden vom Schützenfest des ersten Aktes, die hier der Braut huldigen, derbe, ungelenke Bauerndirnen, die das Amt der Brautjungfer in ihrem Sinne auffassen, ganz anders als die wohlerzogenen Brautfräulein eines Bürgerhauses. Schon die Bläserklänge ihres Auftritts sind unverfälschte Bauernmusik. Wie der Walzer, so verhallt auch dieses Stück langsam am Schluß, wobei sich allerhand unbestimmbare Geräusche einzustellen scheinen. Weber benutzt diese Abgangsmusik zugleich zur Verbindung des Jungfernkranzes mit dem folgenden Jägerchor, mit dem er ja auch die melodische Dreiklangslinie  gemein hat[1]). Die Parodie ist hier völlig verschwunden, dagegen erscheint bei den Worten „wenn Wälder und Felsen uns hallend umfangen" eine bewußte Anspielung auf das beliebte Marlboroughlied. So stehen hier niedere und höhere Volkslyrik unmittelbar nebeneinander. Schwebt über jener ein leichter Hauch von Ironie, so wird im Jägerchor mit seiner originellen Dreiteilung in Tutti, Soli und Orchesterabschluß wiederum ein Stück Waldromantik unmittelbar lebendig: im Gegensatz zu dem spukhaften Gefolge Samiels offenbart sich in der Weise dieser irdischen Grünröcke mit ihren Hörnerklängen die trauliche, die Menschen stählende und befeuernde Seite des Waldes.

Aber Weber verstand den Volkston nicht bloß zu parodieren und zu verklären, sondern auch zu Sätzen von ungeahnter Porträtkraft zu verwenden, wie z. B. in Kaspars Lied Nr. 4, einem der genialsten Einfälle nicht nur Webers, sondern der ganzen romantischen Oper überhaupt. Es gelüstet den Knecht des

[1]) Es ist dieselbe, die auch am Schluß von Lützows wilder Jagd erscheint. Man beachte im „Freischütz" übrigens auch die Gegenüberstellung von Frauen- und Männerchor.

Bösen, ebenfalls ein lustiges Volkslied zu singen, dabei sprüht ihm aber die Dämonie beständig aus Herz und Augen und ruft eine Schelmenweise hervor, die zwar vom Volkston ausgeht, seine Elemente aber sozusagen ins Bösartige umbildet. So kommt die Tonart H moll zustande, die Fünftaktigkeit des Vorspiels und die drei folgenden Dreitakter, aber auch die seltsame Harmonik des Stückes, die im zweiten Teil zu dem hier geradezu grell wirkenden D dur hinüberleitet und uns erst in den beiden letzten Takten mit unwirschen Schlägen nach H moll zurückschleudert. Dazu das jeden Teil beschließende höllische Gekreisch der beiden Pikkoli.

Bekanntlich gilt Weber bis auf heute als der Begründer des Klangkolorismus in der Oper, und als sein Hauptvorbild nach dieser Richtung wird Cherubini genannt[1]). Das trifft sicher alles zu, wie denn überhaupt in dem Paris von 1790—1820 ein guter Teil des Rüstzeuges der deutschen romantischen Oper geschmiedet worden ist. Nur bleibt die Frage noch zu entscheiden, welche Gestalt diese Anregungen unter den Händen der deutschen Romantiker angenommen haben. Und da zeigt sich denn alsbald ein großer Unterschied. Auch Cherubini läßt sich durch alle stilistischen Neuerungen niemals von seinem Endziel, der musikalischen Formgestaltung, abdrängen, wie sie sich für ihn aus der Befruchtung seiner Phantasie durch Handlung und Szene ergibt. Es kommt bei ihm noch nicht zu Reibungen zwischen rein musikalisch-formaler Gestaltung und Vorstellungen, die von anderen Gebieten herkommen, sondern jene behält die Oberhand. Das eben aber ist bei Weber nicht mehr der Fall. Es ist nicht so, daß er der bisherigen Musik neue „Klangwirkungen“ zugeführt hätte, sondern hier ringt ein ganz neues Welt- und Naturgefühl nach tönendem Ausdruck, ein Gefühl, dessen Hauptmerkmal seine drängende Bewegtheit ist. Aus dieser Quelle fließen die neuen Klänge und die neue Architektonik Webers und der Romantik: sie sind gar nicht mehr Produkte eines rein musikalischen Gestalterdranges, der sich vom szenischen Bild nur befruchten läßt, sondern eines Ausdruckswillens, der jenseits des primär Musikalischen steht. Es war kein Zufall, wenn Bekenner des klassischen Musikideals gegen Weber und später gegen Wagner den Vorwurf des Dilettantismus erhoben. Man sehe sich nur einmal die große Szene Agathes im zweiten Akt an mit ihrer kühnen Verflechtung von Rezitativ, Lied, Arioso und Arie und ihren zahlreichen, vordem unbekannten melodischen, rhythmischen, harmonischen und koloristischen Klangimpressionen; es ist ein Stück reinster Gefühlsmusik, hinter der alles eher sichtbar wird als die feste musikalische Gestalterhand der Klassiker. Sogar in dem einfachen Sätzchen „Leise, leise, fromme Weise“ sind ganz andere Impulse lebendig, als z. B. in einer Mozartschen Liedmelodie, die sich aus festem, musikalischem Grunde heraus organisch entfaltet und selbst gestaltet. In diesem genialen Stück scheint überhaupt nichts „komponiert“: eine stille, verzückte Gebetsstimmung ist Klang geworden, um stets neue, rein musikalisch durchaus nicht immer geforderte Gebilde zu erzeugen. Weber entfernt sich in solchen Fällen nicht allein von der klassischen Melodiebildung, sondern mit-

---

[1]) Vgl. H. Kretzschmar in diesem Jahrbuch 1906.

unter sogar von der richtigen Deklamation („Durch die Wälder, durch die Auen"). Hat man schon beobachtet, welche Kraft der Stimmung in unserem Sätzchen von dem Intervall der Terz ausgeht? Schon im ersten Rezitativ herrschen die Terzschlüsse vor, und die Themen aller „geschlossenen" Sätze beginnen auf der Terz mit steigendem Affekt („Leise, leise", „Alles pflegt schon längst der Ruh" — in der Tonart der großen Unterterz von E dur —, „All meine Pulse schlagen"). Auch diese Entdeckung des Stimmungszaubers der Terz ist eine Entdeckung der Romantik, wogegen die Klassiker den Melodieanfang mit Tonika und Quinte bevorzugen. Das Vivace con fuoco unserer Arie ist übrigens ein weiterer Beleg dafür, wie weit der neue Ausdruckswille den Komponisten über alle Gesetze der klassischen Arienmetrik hinwegtrug. Eine Kluft wie die zwischen dem vierten und fünften Gesangstakt wäre bei Mozart völlig ausgeschlossen gewesen. Erst der Schluß (vom zweiten „All meine Pulse schlagen" an) lenkt wieder in die alten Bahnen zurück, und gerade hier haben wir das Gefühl, daß die bisherige Höhe nicht behauptet wird.

Eine besonders wichtige Frage ist im „Freischütz" die nach der Bedeutung der Tonarten. Daß für die Klassiker der Tonart eine lebendige, formzeugende Kraft innewohnte, ist bekannt und in letzter Zeit namentlich für Bach, Händel, Gluck und Mozart näher nachgewiesen worden. Wir wissen, daß das Tonartengerüst eines Werkes dieser Meister ein lebendiger Organismus ist, der Energien ausstrahlt und in ganz hervorragendem Maße der Gliederung im Großen dient. Aber auch hier zeigt sich, selbst in den Vokalformen, der dem Architektonischen zugeneigte Grundzug der klassischen Kunst. Die Poesie hat keine Macht über die Gestaltung der Musik, sondern muß sich im Gegenteil deren Baugesetzen unterordnen. Wie sie auf den Modulationsgang: Tonika—Dominante—Parallele—Tonika in einer Arie keinen Einfluß hat, so steht ihr auch auf die Tonartenwahl innerhalb eines großen mehrsätzigen Werkes keiner zu. Denn was dem klassischen Musikdramatiker in letzter Linie vorschwebt, ist nicht die musikalische Illustration eines „Textes" mit seiner „Handlung" und seinen Charakteren, sondern eine Reihe aus der Musik geborener und musikalisch gestalteter Affektbilder. Die Szene dient dabei wohl als Anregerin und Befruchterin; aber alles, was sie gibt, bekommt nur Wert, wenn es sich als musikalischer Formenimpuls rechtfertigt. In der Gliederung dieser Affektbilder, in der inneren Beziehung aufeinander liegt für den klassischen Dramatiker der Schwerpunkt alles Geschehens; die äußere dramatische Handlung läuft daneben nur als verbindende Staffage her — hier und nirgends anders liegt der tiefere Grund für die den Modernen oft so unverständliche und deshalb oft arg gescholtene Architektonik der alten Arienoper. Das musikalische Vorstellungsleben allein ist es, das bei Künstlern und Hörern den Ausschlag gibt.

Natürlich mußten dabei die Tonarten dank ihrem fest gefühlten absoluten Charakter bei der Wiedergabe dieser Affektfolgen eine entscheidende Rolle spielen. Ihre Auswahl, ihre Beziehungen zueinander, die nur ein für alle diese Fragen völlig abgestumpftes Gefühl als willkürlich bezeichnen konnte, führten von Anfang an zu einer Gliederung im Großen. Schon bei Gluck wirken sie mit geradezu motivischer Kraft, schweißen ganze Szenen zu großen Blöcken

zusammen und knüpfen zwischen Entlegenem sinnvolle Beziehungen an. Aber auch noch in der „Zauberflöte“ kommt der Tonartenarchitektonik eine große Bedeutung zu.

Sie ist auch in der Romantik nicht abgeschwächt, wohl aber dem neuen Ausdruckswillen dienstbar gemacht worden. Vor allem hat die Veränderung, die die Harmonik durch den Wandel des Klangbewußtseins erfuhr, auch die Stellung der Tonarten merklich verschoben. Nicht daß ihre formbildende Kraft mit einem Male geschwunden wäre, finden wir sie doch noch bei Wagner sehr deutlich am Werke. Aber die Art dieser Architektonik ist eine andere geworden. Die alten festen Konturen, trennenden Fugen und Zwischenglieder verwischen sich, man hat mitunter den Eindruck einer von Moos und Efeu umsponnenen Burgruine, bei der von einem architektonischen Eindruck im alten Sinne nicht mehr gesprochen werden kann.

Auch hier ist das letzte Ziel nicht feste Proportion, sondern Bewegung um jeden Preis, schillernder Übergang, deren Kräfte aus ganz anderen als rein musikalischen Quellen stammen. Das Ende war denn auch in neuester Zeit das Hinwegschwemmen des tonalen Gestaltens durch das atonale.

Ferner handelt es sich für den romantischen Dramatiker, und zwar schon im „Freischütz“, nicht mehr um „Affekte“, sondern um „Stimmungen“. Gewiß ist in Weber noch das alte Gefühl für den absoluten Charakter der Tonarten vollkommen lebendig, aber es führt ihn unter dem Druck des romantischen Gefühls zu ganz anderen Zielen. Er verwendet die Tonarten nicht mehr ihrem Affektwert gemäß zur Gliederung eines großen musikalischen Baus, sondern sie erhalten für ihn Stimmungswerte. Erinnern wir uns der grundlegenden Stimmungsgegensätze des „Freischütz“, des Dämonischen und des Volkstümlichen. Weber symbolisiert sie durch C moll und D dur. Aber schon hier zeigt sich die Neigung, die einzelne Tonart nicht durch sich selber wirken zu lassen, sondern durch den ganzen Kreis, dem sie angehört. Man kann geradezu von ganzen Tonartensphären reden, innerhalb deren der Charakter der Haupttonart beständigen, dem Gang der Handlung entsprechenden Wandlungen unterliegt. So erscheinen bereits in der Exposition Nr. 1—3 mit der Haupttonart D dur zusammen ihre beiden Dominantstufen G und a, diese sogar mit ihrer Paralleltonart C und deren Subdominantentonart F dur. Auch der Bösewicht Kaspar gehört als Grünrock in diese volkstümliche D dur-Sphäre, biegt sie aber das eine Mal (Nr. 4) nach H-, das andere Mal nach D moll um; die D dur-Partien dieser Sätze aber erhalten durch diese Umgebung eine grelle, ja stechende Färbung.

Der zweite Akt enthält kein D dur-Stück, wohl aber wirkt die Sphäre dieser Tonart in den Tonarten ihrer Dominante A dur (Nr. 6) und Wechseldominante E dur (Nr. 8) nach: Agathe gehört gleichfalls dem Volkskreise an, aber mit gesteigertem subjektivem Empfinden. Das Fis moll der Wolfsschlucht weist endlich auf den A dur-Beginn des Aktes zurück, es ist die Tonart der nächtlich-unheimlichen, aber doch vom Bösen noch nicht berührten Natur. Auch im dritten Akt wird die volkstümliche Tonart D dur zwar gleich im Entreakt angeschlagen (Nr. 11), aber dann bis zu ihrem Kernstück, dem Jägerchor (Nr 15),

in weitem Bogen umkreist. Das As dur der Kavatine (Nr. 12) ist dem E dur von Agathes großer Arie terzverwandt, und das dritte Glied dieser Kette ist der beiden Stücken gefühlsverwandte H dur-Satz des letzten Finales; so bauen sich diese drei Sätze wiederum terzverwandt auf den Tönen des E dur-Akkordes, der Wechseldominante von D dur, auf.

C moll, die Vertreterin des Dämonischen, zieht den schwankenden Max gleich zu Beginn seiner ersten Szene in ihre Netze, gewinnt die volle Herrschaft über ihn aber auch erst nach dem Durchgang durch die beiden abermals terzverwandten Tonarten Es- und G dur (man beachte wiederum die Dreiklangsstufen c es g c). Ihre volle Macht entfaltet sie erst im Mittelstück der Wolfsschluchtszene, das einer gespenstischen Vision gleich von dem Fis moll-Rahmen eingefaßt wird. Was beide verbindet, ist der verminderte Septakkord a c es ges, ein typisch-romantischer Klang, der durch die ganze Oper seinen Spuk dahintreibt, gleich bei dem Schlag der Mitternachtglocke wie ein Schatten (mit der leeren Quinte a—es) auftaucht und bei Samiels ersten Worten nach dem ff des C moll hinüberleitet. Dieses beherrscht denn auch den ganzen Dialog zwischen Kaspar und Samiel. Allerdings kommt dabei noch ein weiteres Phänomen spezifisch-romantischen Gepräges hinzu, das weit in die Zukunft vorausweist, nämlich der Übergang der symbolischen Ausdruckskraft von der ganzen Tonart in ihren Grundakkord, ja in dessen einzigen Grundton, das tiefe, durch die Pauke verstärkte C, das die Antworten des wilden Jägers unter den verschiedensten Akkordkombinationen regelmäßig begleitet. Die ganze Szene ist besonders reich an solchen romantischen Klangimpressionen, wobei sich allerdings der Symbolik des einzelnen Akkordes noch sonstige, motivische oder klangliche Elemente beigesellen, wie z. B. der vierfache Hörnerklang des Es dur-Akkords bei Maxens Erscheinen. Wir kennen ihn bereits aus der Ouvertüre und aus seiner ersten Arie. Es dur tritt in der Oper überhaupt selten ohne unmittelbare Beziehung auf seine Paralleltonart ein: es hat teil an dem dunklen, unheimlichen Charakter von C moll, aber ohne seinen kalten, teuflischen Einschlag. Sogar das Terzett Nr. 9 entwickelt sein Es dur aus neun Takten C moll heraus.

Die Bedeutung von C dur im „Freischütz" ist Aufhebung der Charaktermerkmale von C moll und damit Symbolisierung des Sieges der guten Mächte. So tritt C dur mit Macht schon in der Ouvertüre und dann am Schluß des Ganzen auf, im Verlauf der Oper erscheint es daneben als neutrale Tonart in Sätzen von bewußt angestrebter Natürlichkeit und Volkstümlichkeit (Nr. 7 und 14).

Was bei den Tonarten des „Freischütz" besonders auffällt, ist die starke Ausnutzung der Terzverwandtschaft. Von dem Aufbau des Wolfsschluchtfinales auf den Stufen des verminderten Akkordes fis a c es wurde bereits gesprochen, aber auch Maxens Arie baut sich auf den Stufen c es g und Agathes Szene auf den Stufen c e g auf. Auch in Nr. 2 wird das F dur des Jägerchors aus einem A dur-Satze herausgeboren.

Was die Tonartenfolge innerhalb der einzelnen Akte anlangt, so stellt der erste Akt, obwohl tonal geschlossen (D dur), doch in seinem Verlauf die drei Bilder und Gestalten in bewußtem scharfen Kontrast nebeneinander, das Volk

in D dur, Max in C moll und Kaspar in H moll, das zugleich die Brücke zu dem D dur des Schlusses schlägt. Der zweite Akt dagegen, mit A dur und Fis moll zum ersten dominantisch gestellt, ordnet seine Tonarten terzverwandt an, zuerst A-, C- und E dur, danach C moll (Beginn von Nr. 9) — Es dur — Fis moll. Sieht man von der Szene Agathes ab, die sich überhaupt wie ein leuchtendes Bild genau in der Mitte der Oper heraushebt, so bleibt wieder jener gespenstische verminderte Akkord a c es fis übrig. Der dritte Akt kehrt wie zum D dur, so auch zur kontrastreichen Art des ersten zurück. So gleich mit dem scharf heraustretenden As dur der Kavatine Nr. 12, das dann das (wiederum durch Terzverwandtschaft über G moll erreichte) Es dur von Nr. 13 nach sich zieht. Dieses bekanntlich nachkomponierte Stück verrät in seinem Allegro doch merklich den Charakter der Gelegenheitsarbeit, vermittelt aber doch glücklich zwischen der Kavatine und dem ja ebenfalls parodistisch gefärbten Brautjungfernchor. Dieser und der mit ihm motivisch verbundene Jägerchor Nr. 15 vertreten auch tonartlich, mit C- und D dur die beiden Seiten der volkstümlichen Sphäre, die derb-primitive und die chevaleresk-gehobene. Das Finale Nr. 16 aber ist mit seinem lockeren, kurzatmigen und kleingliedrigen Wesen ein sinnfälliger Beleg dafür, wie wenig es Weber im Gegensatz zu den klassischen Finales um eine organische musikalische Gestaltung im Großen zu tun war. Auch das Tonartengerüst entbehrt der klassischen Zielstrebigkeit. Zwar ringt sich das C moll des Beginns bald zu dem erlösenden C dur im Sinne der Ouvertüre durch, und dieses zieht seine nächsten Verwandten A moll und G dur nach sich. Aber dann spinnt sich eine neue, weit ausholende Kombination an, und zwar wiederum mittels Terzverwandtschaft: von G moll führt der Weg nach dem Es dur des Eremiten, worin die klassische, feierliche Majestät dieser Tonart nachwirkt, und nach H moll, das hier mit seinen verschiedenen Fis dur-Kadenzen einen seltsam flimmernden Glast verbreitet und sich bald zu der leuchtenden Schwärmerei des H dur steigert. Aber gerade auf diesem weiten Umweg wird durch die erste der später so abgegriffenen romantischen „Quartsextakkorderlösungen", die hier zum letzten Male sogar den Spuk des verminderten Akkords a c dis fis in sich aufsaugt und in den ekstatischen Wagnerschen Nonenvorhalt ausläuft, die Tonart C dur wiedergewonnen: der Sieg des Göttlichen tritt an die Stelle des menschlichen Liebesjubels; auch Agathens Liebesmelodie ist jetzt von E- nach C dur transponiert, wie in der Ouvertüre. Freilich wirkt sie in dieser mit ungleich größerer Schlagkraft als in dem kaleidoskopartig losen Finale.

Die Ouvertüre weicht von den Mozartschen insofern grundsätzlich ab, als sie den ganzen dramatischen Verlauf der Oper in die mit genialer Freiheit behandelte Form des Sonatensatzes hineinzwängt, während Mozart in richtiger Erkenntnis der dadurch gegebenen Schwierigkeiten entweder die allgemeine Gefühlssphäre der Oper anklingen läßt (Entführung, Figaro, Zauberflöte) oder höchstens die allgemeinen Gegensätze des Dramas nebeneinander stellt, ohne von der Katastrophe etwas zu verraten (Don Giovanni). Erst Beethoven stellte in seinen Ouvertüren den vollständigen dramatischen Konflikt dar, machte aber zugleich die Ouvertüre selbständig (Egmont, Coriolan) und verfiel

nur mit seiner Leonore Nr. 2, der „dramatischsten" der drei, jener ästhetischen Schwierigkeit, die in der Vorwegnahme der dramatischen Spannung liegt, während Nr. 3 bereits wieder die rein musikalische Form mehr betont, ohne freilich die Gefahr zu beseitigen, die aus der Größe der Konzeption und der äußeren Dimensionen für die Oper selbst erwächst. Weber aber geht noch einen guten Schritt weiter, indem er, mit Ausnahme der ersten 25 Takte, das gesamte motivische Material seiner Ouvertüre nach dem Vorbilde der französischen opéra comique der Oper selbst entnimmt. Nur die dramatisch - sinnvolle Auswahl dieser Themen und vor allem die lebendige Wahrung der Sonatenform heben ihn hoch über die Franzosen hinaus. Sinfonisch im klassischen Sinne ist freilich auch dadurch die Arbeit nicht geworden. Überall zeigen sich, sogar innerhalb der einzelnen Themenkomplexe, allerhand Fugen und Risse, die ihre Herkunft aus einem dem Organismus des rein musikalischen Formgewebes fremden Vorstellungskreis nicht verleugnen können (vgl. die ersten 24 Takte des Molto vivace) und ihre Überzeugungskraft nur durch den fast magisch wirkenden Wirbel von Webers Temperament erhalten.

Sehr bezeichnend für den Romantiker Weber ist, daß er die meisten seiner Themen nicht wie die Klassiker gleich mit voller Plastik, gleichsam in hellem Tageslicht, hinstellt, sondern aus dem Dämmer einer Welt primitiver oder mindestens vieldeutiger Motivik auftauchen läßt, wie die Hörnerweise des Adagios aus der großen dominantischen Frage der ersten acht Takte mit ihrer beredten Dynamik, aber auch das Klarinettenthema des Molto vivace aus der verquollenen Synkopenpartie der ersten fünf Takte. Ähnlich verhält es sich mit dem Es dur - Dreiklang der vier Hörner (T. 92 ff.) in seinem Verhältnis zu der folgenden Klarinettenmelodie, und dieser ganze Komplex von T. 91—122 dient, schon durch seinen Klarinettenklang, der spannenden Vorbereitung des eigentlichen zweiten Themas. In der Reprise erfolgt diese Vorbereitung von T. 253 an durch eine Partie, die unter allmählicher Auflösung aller festen melodischen Konturen fast ganz aus romantischen Klängen, tiefen Klarinettentönen, Streichertremoli und Generalpausen zusammengewoben ist; auch der elementare Glanz des folgenden C dur - Akkords (bis T. 287) gehört dazu. Daß jener gespenstische Septakkord von T. 25 an bis zu seinem Verschwinden in T. 264 in der Ouvertüre eine bedeutsame motivische Rolle spielt, ist bei seiner symbolischen Mission in der ganzen Oper nicht weiter verwunderlich (vgl. T. 47 ff., 53 ff., 109 ff., 188 ff., 195 ff., 215 ff., 253 ff.).

Der „Freischütz" hat Webers Bedeutung für die romantische deutsche Oper ein für allemal festgestellt, weil er alle Vorbedingungen für sein eigentümliches Talent in glücklichster Weise in sich enthielt. Webers Stärke lag in dem Vermögen, das Neue, was sich damals mächtig in seinem deutschen Volke regte, diesem Volke in einfacher, seiner Art entsprechender künstlerischer Verklärung vorzuführen. Was die romantischen Wortdramatiker nicht vermocht hatten, glückte ihm: den romantischen Geist von der Bühne herab in die breitesten Schichten des Volkes zu tragen. Hier liegen die Vorzüge, aber auch die Grenzen seines Genies. Gleich die „Euryanthe" sollte sie offenbaren. Meist wird die Schuld am Versagen dieses Werkes der Dichterin H. v. Chezy aufgeladen. Aber

was in aller Welt zwang denn Weber zur Wahl dieses Textes, der schon für den Wagner des „Rienzi“ unmöglich gewesen wäre? Doch nur eine verhängnisvolle Verkennung der eigenen Begabung. Was in diesem Werke an die Höhe des „Freischütz“ heranreicht, sind die Partien einfach volkstümlichen und gefühlvoll schwärmerischen Charakters, sowie die Zeichnung der mittelalterlichen Rittersphäre, für die Weber hier neue Töne findet. Aber dies alles liegt mehr oder minder außerhalb des großen dramatischen Konfliktes dieser Oper. Und gerade ihm vermochte Weber nicht beizukommen, weil das hochgespannte Pathos seiner Art ebensowenig entsprach wie alle verwickeltere dramatische Psychologie. Hier versagte seine Kunst der unmittelbaren Verlebendigung, und die Anwendung aller im „Freischütz“ erprobten neuen technischen Kunstmittel darf uns darüber nicht hinwegtäuschen, daß hier ein Rückschritt hinter jenen vorliegt, insofern nicht der Ausdruck von Situationen und Figuren durch die Musik getroffen, sondern nach altem Stil, wenn auch mit neuen Mitteln, zu einem gegebenen Text eine gehaltvolle und charakteristische Musik geschrieben wurde. So fehlt gerade den Kernpartien der „Euryanthe“ das Naturhafte, das Lebenselement des „Freischütz“. Es war deshalb ein großer Irrtum, sie als eine Hauptstation auf dem Wege vom „Freischütz“ zu Wagner anzusehen. Wenn überhaupt ein solcher Weg konstruiert werden mußte, so lag der „Freischütz“ näher am Reiche Bayreuths als seine halbschürige Nachfolgerin. Der „Freischütz“ entfaltet Webers reinstes Wesen, die „Euryanthe“ zeigt nur seine Grenzen.

Über Liszts Persönlichkeit und Kunst

Von

Arnold Schering

Seit Jahrzehnten hat Richard Wagner auf allen Linien gesiegt. Es wäre lächerlich, über Wert oder Unwert seiner Dramen heute noch zu streiten oder die Größe seiner Schöpferkraft anzweifeln zu wollen. Nicht so bei Liszt. Neben einer großen Schar aufrichtiger Bewunderer haben von je solche gestanden, die bei aller Anerkennung seiner unvergleichlichen Künstlerschaft seinem kompositorischen Schaffen entweder nur bedingt zustimmten oder es ganz ablehnten. Gewisse Anzeichen im öffentlichen Musikleben wie im Bereiche ästhetischer Erörterungen deuten darauf hin, daß das Verständnis für die Eigenart seiner Schöpfungen eher ab- als zugenommen hat und etwas vorhanden ist, was uns von Liszt, dem Tondichter, mehr und mehr zu entfernen scheint. Ist ihm vom Schicksal bestimmt, nur in einigen wenigen großen Leistungen weiterzuleben, so wird auch die bestgemeinte theoretische Erörterung daran nichts ändern können. Kommt damit aber zugleich mangelnde Erkenntnis seiner historischen und individuellen Größe auf, so entsteht der Wunsch, Mißverständnissen vorzubeugen und zu verhindern, daß falsche Schlüsse den Blick für die wahre Sachlage trüben.

In Liszts Künstlerpersönlichkeit kreuzen sich die mannigfachsten geistigen Strömungen des 19. Jahrhunderts. Sie faßt ein Stück Musikkultur in sich, deren Bestandteile nicht ohne Schwierigkeit zu trennen sind, da in kaum einem zweiten Künstler seiner Zeit das Universale in so hervorragendem Maße in Erscheinung trat. Es ist nicht möglich, ihm nur von einer Seite zu nahen oder ihn unter einem einzigen Gesichtswinkel zu betrachten. Vor allem: da in ihm das Wesen des Virtuosen in kaum zu überbietender Mächtigkeit zum Ausdruck kam, so wird das, was an jedem Virtuosen das Fesselndste ist: die lebendige, impulsausstrahlende Persönlichkeit, bei ihm jederzeit und in erhöhtem Grade als volles Gewicht mit in die Wagschale geworfen werden müssen. Läßt man die Unterscheidung von „Urerlebnis“ und „Bildungserlebnis“ gelten, so darf gesagt werden, daß sich diese beiden charakter- und persönlichkeitbildenden Phänomene bei ihm in einzigartiger Weise bemerkbar machen und in einer Mischung auftreten, die ihn zu einem der reinsten Typen des Romantikers stempeln. Was Abstammung, Charakter des Mutterlandes, fremde Nationalität, was persönliche Anlage, Erlebtes und Erworbenes an einem Individuum ver-

mögen, das tritt bereits beim jungen Liszt mit aller nur denkbaren Schärfe hervor, und so mag es gerechtfertigt sein, wenn im folgenden in der Hauptsache vom „werdenden“ Liszt die Rede ist.

Keinem, selbst nicht dem unbefangensten Musikfreunde wird entgehen, wie weit die Romantik Liszts von der eines Schumann absteht, obwohl beide derselben Generation angehören. Ordnet man sie beide ohne weiteres unter den gleichen vagen Begriff „Romantik“, so verführt das dazu, zwei Individualitäten mit einem Maßstabe zu messen, der nicht für beide derselbe ist. Liszt gehört, unbeschadet seiner engen Beziehungen zu deutschen Meistern, geistig durchaus der französischen Romantik an. Sie ist es gewesen, die seiner künstlerischen Persönlichkeit Richtung und Farbe gegeben hat. Ihr Einfluß übersteigt sowohl nach Stärke wie Dauer bei weitem die Bedeutung, die etwa das Junge Deutschland für Schumann und Wagner gehabt hat. Liszt schloß mit ihr in kritischen Tagen seines Jugendlebens Bekanntschaft und in einem Augenblick, da sich diese Romantik das gesamte gebildete Frankreich zu unterwerfen begann. Im Pariser Freundeskreise, in den Zirkeln der Aristokratie, in der Literatur, in der Philosophie, überall trat sie ihm entgegen, und sofort sog er, die Verwandtschaft mit seiner Seele witternd, alles auf, was assimilierbar war, voran ihr Welt- und Lebensanschauliches und ihre Kunsttheorie. Im Punkte der letzteren galt das Schlagwort von der Freiheit und Subjektivität der Form und von der Emanzipation von den Klassikern. Diese Anschauung wird ihn von dem Augenblick an tief berührt haben, als er mit einem Revolutionswerke wie Berlioz' Symphonie fantastique (1829) bekannt wurde. Zwar galt „Freiheit“ auch in Deutschland als künstlerische Losung, aber hier war der Gesichtskreis zu beengt, als daß die Bewegung über die Kreise der Künstler hätte hinausgreifen können. In Frankreich bedeutete sie eine Reaktion auf die politischen Erschütterungen des Landes und nahm nach Form und Art einen viel stürmischeren Verlauf. Liszt selbst hat gelegentlich[1]) geschildert, wie das „romantische Fieber“, deutsche und englische Einflüsse mit gallischem Temperament vermischend, damals in Frankreich um sich griff und die besten Köpfe seiner Dämonie untertan machte. Alle Äußerungen dieser französischen Romantik sind krasser, entlegener, ihre Farben greller, ihre Leidenschaften gewaltiger als die der deutschen, und da ihre Wurzeln tief hinabreichten in den vom 18. Jahrhundert scharf modellierten Nationalcharakter der Franzosen, so ist es nicht verwunderlich, wenn künstlerische Schöpfungen, die aus diesem seltsamen Zeiterleben hervorgingen und von ihm bedingt sind — also auch vieles von Liszt — einem fremden, namentlich dem deutschen Einfühlen Widerstand entgegensetzten und noch entgegensetzen. Die Bewegung selbst erstarb infolge leidenschaftlicher Übersteigerung ihrer Prinzipien schneller, als sie heraufgezogen war, und nahm ein gut Teil von dem, was sie erzeugt, mit sich ins Grab. Wenn Liszt auch von der Tragik, wie sie etwa einem Victor Hugo beschieden war, verschont blieb, so klingt doch bis in seine letzten Werke ein Ton mit,

[1]) Gesammelte Schriften, Volksausgabe (= V.-A.), IV, 164; Ausgabe von L. Ramann (= L. R.); bemerkenswert auch die Äußerung ebenda (L. R.) II, 129f. und der 5. Abschnitt der Schrift über Chopin, V.-A. I, besonders S. 100ff.

der nur dem verständlich wird, der von der tiefen Berührung seiner jugendlichen Seele mit der französischen Romantik weiß.

Tritt man dem näher, so zeigt sich, daß viel wichtiger als die eigentliche kunsttheoretische Lehre die geistige Basis war, auf der sich die junge französische Romantik sammelte und die Liszt zunächst ganz zur seinigen machte. Ihre Hauptstützen wurden die in neuem Lichte geschauten Begriffe Religion und Natur. Sie griffen in die französische Kunstgeschichte anders ein als in Deutschland. In der deutschen Romantik spielt die Religion als solche keine hervortretende Rolle. Es gab bei uns weder einen Chateaubriand, noch einen Abbé de Lamennais, noch einen Saint-Simon, die entscheidend auf unsere Musiker hätten wirken können. Unser Protestantismus war kunstfeindlich. Das Schaffen Spohrs, Webers, Hoffmanns, Marschners, Mendelssohns, Schumanns ist zum guten Teile ohne Heranziehung religiöser Zeitströmungen zu erklären, ja steht geradezu im Gegensatz zu der blassen Erweckungsbewegung ihrer Zeit. Anders in Frankreich. Dem Atheismus, Deismus und Paganismus des 18. Jahrhunderts war hier ein gefühlswarmer, dogmenfeindlicher Pantheismus entgegengetreten, der sich im werktätigen Leben im Bezeugen von Freundschaft, Nächstenliebe und allgemeiner Humanität kundgab. Chateaubriands „Génie du Christianisme" hatte diese Richtung vorbereitet. Eine starke religiöse Welle flutete über Frankreich. Die Wurzel dieses Religiösen lag freilich mehr in den Tiefen der Poesie als im Bedürfnis nach einer Antwort auf die letzten Dinge. Seine künstlerischen Niederschläge sind von Mystik und Symbolismus nicht frei, und vor allem: sie sind mit einer neuerwachenden Naturbetrachtung verbunden. Gott wird im wesentlichen durch die Natur und ihre Wunder gesehen. Dem empfänglichen Menschen begegnet Gott auf Bergen, am Meer, auf einsamen Alpenwiesen, und schmerzlich wird ihm dabei bewußt, wie das Leben sich dieser friedevollen Hingabe an das Universum immer wieder widersetzt. Das erzeugt Wehmut, Melancholie und „ennui". Der Rousseauschüler Bernardin de Saint-Pierre hatte in seinen Études de la nature diese religiöse Naturschwärmerei dem Rationalismus enthoben und Lamennais die Weltgeltung des Katholizismus aufs neue zu erweisen versucht. Beide wurden mit Enthusiasmus gelesen, — mehr noch die Dichter, die sich diese reine, edle Betrachtungsart zu eigen machten: Chateaubriand (Atala, René), Sainte-Beuve (Consolations), Lamartine (Méditations, Harmonies), Senancourt (Obermann), George Sand (Lettres d'un voyageur). Eine bis ins Nervöse gesteigerte Empfindsamkeit und Melancholie, gepaart mit glühender Andacht, spaltete die Seelen dieser Menschen und versagte vielen unter ihnen, sich im Diesseits leidlos zurechtzufinden. Frankreich holte nach, was Deutschland schon zur Zeit des Goetheschen Werther durchgemacht; der Held René ist für die Generation von 1800—1840 der französische Werther gewesen.

Liszt wurde widerstandslos in diese Sphäre hineingezogen. Er antwortete darauf mit ganz anderer Sympathie als etwa Chopin. Worauf die schmerzvolle religiöse Krise, die er in den Boulogner Tagen durchmachte, symptomatisch zurückdeutet, wissen wir nicht, dürfen aber annehmen, daß sie aus der ersten, überraschenden Berührung mit dem religiösen Geiste der französischen Romantik

hervorging. Wahrscheinlich stand dieser in stärkstem Gegensatz zum Inhalt jener „heißen Gebete“ seiner Raidinger Knabenzeit, deren er sich noch später erinnerte[1]). Das Bedürfnis nach neuer religiöser und philosophischer Stützung drängt ihn zur Lektüre aller der Schriften, die das junge Frankreich damals las. 1832 ist er mit Homer, der Bibel, mit Plato, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand beschäftigt[2]), und in einem Briefe an seine Mutter von 1835[3]) bestellt er nicht weniger als zwei Dutzend religiöse, philosophische und geographische Werke, darunter solche von Bourdaloue, Bossuet, Fénélon, Montaigne, Rabelais, Montesquieu. George Sand[4]) bezeugt, wie viel und aufmerksam Liszt damals gelesen hat.

Was er in diesen Schriften suchte und fand, kommt nicht nur in Zügen seiner ganzen nach reiner Menschlichkeit strebenden Künstlererscheinung zum Ausdruck, sondern liegt auch in seiner Musik offen zutage. Lange bevor er sich dem geistlichen Stande und der eigentlichen Kirchenmusik zuwandte, ist den besten seiner Klavier- und Orchesterkompositionen ein religiöser Grundton eigen. Ohne irgendwie an Kirchenstil erinnert zu werden, hört man ihn aus Stücken seiner Années, der Consolations, der Harmonies poétiques und andern Instrumentalmonologen heraus, entweder in Gestalt frommer Gebetsklänge oder — wie etwa im „Sposalizio“ — eines schwärmerischen Dahinmusizierens überhaupt. Er wählt gern Andachtsstimmungen, deren poetische Grundlage er häufig dem seelenverwandten Lamartine entnimmt, und folgt diesem Meister religiöser Stimmungskunst auch darin, daß er sich aus dem Zustande der Elegik mit Vorliebe zu Tönen erhabener Gottes- oder Weltbetrachtung aufschwingt. Wenn wir heute dem religiösen Sentiment dieser Tage fern gerückt sind und in vielen seiner Äußerungen nur etwas wie eine fromme theatralische Geste sehen, so darf das kein Anlaß sein, die Lauterkeit des Lisztschen Fühlens in Zweifel zu ziehen. Eine gewisse Überspanntheit ist ihm wie dem ganzen Zeitalter auch hier eigen; aber unter der Hand des Poeten, der Liszt stets blieb, nimmt sie niemals so barocke Formen an wie etwa bei Victor Hugo. Jedenfalls konnte der französische Katholizismus der dreißiger bis fünfziger Jahre keinen besseren Dolmetsch des Übersinnlichen finden als ihn, wogegen sich freilich der spätere Abbé Liszt, auch als Musiker, ganz dem katholischen Rom verschrieb.

Da, wie schon erwähnt, dem französischen Romantiker Gott und Natur eins waren, so lag in der Beschäftigung mit dem Religiösen zugleich die Aufforderung zu hingebender Naturbetrachtung. An der Formung von Liszts geistiger Persönlichkeit hat das romantisch gefärbte Naturgefühl der Zeit erheblich mitgewirkt. Mit Mendelssohn, Berlioz und Wagner steht er unter den musikalischen Naturpoeten der Romantik in der vordersten Reihe. Früh den Erscheinungen der Natur empfänglich zugewandt, gewinnt er später als Künstler ein besonderes Verhältnis zu ihr. Und zwar in doppeltem Sinne. Sie ist ihm Spiegel und

---

[1]) Jugendbriefe, herausgeg. von La Mara, S. 145.

[2]) „Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur“, Brief an Pierre Wolff (Liszts Briefwechsel mit Zeitgenossen, herausgeg. von La Mara, I, S. 7).

[3]) Briefwechsel mit seiner Mutter, herausgeg. von La Mara, S. 22: s. auch später S. 48.

[4]) Lettres d'un voyageur No. 7.

Gegensatz zum Menschenleben überhaupt, zugleich aber auch Quelle unvergleichlicher Seelenerlebnisse. Liszt trat dem damals wieder lebhaft aufgegriffenen alten Gedanken von einer Panharmonie des Weltalls bei, wie ihn V. Hugo in den Vers zusammenfaßte: „La musique est dans tout, une hymne sort du monde" oder Lamartine in: „Une âme mélodieuse anime tout l'univers: chaque être a son harmonie, chaque élément ses concerts" und „Tout est chant dans la nature, parceque tout est voix"[1]). Von diesem Gedanken ist er, wie aus vielen verstreuten Stellen seiner Schriften hervorgeht, tief durchdrungen gewesen. Er hat ihn zu seinen schönsten und bedeutendsten Werken inspiriert. Liszt nahm ihn nicht wie Schumann, der über seine C dur-Phantasie ein ähnlich lautendes Zitat Fr. Schlegels setzte, als bloßes dichterisches Symbol, sondern erlebte ihn auf seinen Virtuosenfahrten immer von neuem als persönliche Offenbarung. Es war jenes teils träumerische, teils extatische Sichverlieren an die Natur, das schon bei Rousseau eine Art „ravissement" und „volupté" mit sich geführt, aber jetzt in der Romantik alles Rationalistische eingebüßt hatte und unmittelbar schöpferisch wurde. Natur war jetzt nicht mehr Schlagwort, sondern Erleben: „Sind Berge, Wellen und Winde nicht ein Teil von mir, wie ich von ihnen? Ich lebe nicht in mir, ich bin ein Teil von allen" (Zitat aus Childe Harold über „Les clôches de Genève"). Zwar ist gerade die Tondichtung Liszts, die diesen Naturmythos auf Grund eines Hugoschen Gedichts musikalisch verherrlichen sollte: „Ce qu'on entend sur la montagne", reichlich rationalistisch ausgefallen; aber schon die Tatsache, daß sie — und zwar als allererste symphonische Dichtung! — geschaffen wurde, läßt sie als Bekenntniswerk erscheinen.

Das Bewußtsein, mit der Natur eng verbunden zu sein und aus ihr Leid und Freud der eigenen Seele herauslesen zu dürfen, hat Liszt nie verlassen. Immer wieder hat er sich, auch ohne philosophische Nebengedanken, ihr zugewandt und ihr künstlerische Stimmungsbilder, die zugleich Lebensbilder sind, entlockt. Es war damals beim vornehmen Frankreich Mode geworden, für das „Land" zu schwärmen und sogar gelegentlich ländliche Sitten anzunehmen. George Sands romans champêtres sind die klassischen Zeugen. Insbesondere übten Genf, schon als Pilgerziel aller Rousseaufreunde von den Parisern gern aufgesucht, und die schweizerischen Hochalpen starke Anziehung als Naturwunder, so daß jetzt Reisen nach der Schweiz in den Bildungsgang aller nur irgend dafür Empfänglichen aufgenommen werden. Hier, in der Einsamkeit der Hochalpen, beim schlichten Volk der Hirten, beim Klang der Herdenglocken und Kuhhörner sah ein Dichter wie Senancourt geradezu den Traum der Romantik verwirklicht. Mit ihm Liszt, als er 1835 mit der Gräfin d'Agoult über die Schweiz nach Italien aufbrach. Wohl mag er einiges zunächst durch die poetische Brille seiner dichtenden Freunde gesehen haben. Je weiter er kam, um so persönlichere Züge nahm seine Naturmusik an. Senancourts Abhandlung „de l'expression romantique" (aus „Obermann") setzte er, wohl mehr, um damit seine grundsätzliche Zustimmung zum Naturevangelium zu geben, als als Programm, vor das

[1]) Harm. poét. II (Désir); Nouvelles méditations (à Elvire; Commentaire). Zu Lamartine vgl. z. B. E. Zyromski, Lamartine, poête lyrique, 1896; zu V. Hugo R. Brancour, Le sentiment de la musique chez Victor Hugo in Rivista musicale italiana XXII, 447ff.

Klavierstück Eglogue im 1. Heft der „Années de pèlerinage". Derlei ins Pastorale übergreifende Naturbilder besitzen wir von Liszt mehrere, und fast alle sind durch irgendeine innere oder äußere Beziehung mit der Schweiz verknüpft. Ungeachtet ihres verschiedenen Wertes haben sie für Liszts Schaffen insofern eine gewisse Bedeutung, als sie aller Wahrscheinlichkeit nach die ersten Stücke sind, in denen er die bis dahin vorwiegend gepflegte brillante Klavierkomposition verließ und als Komponist einen, man darf wohl sagen seinen persönlichen Stil fand. Einige stehen sogar, wie noch auszuführen sein wird, am Anfang der impressionistischen Bewegung in der Musik, d. h. deuten optische oder akustische Reize in eigenartiger Weise zu psychischen Qualitäten um. Berücksichtigt man dabei, wie stark die meisten von poetisch-literarischen Unterlagen mitbestimmt sind, deren Herkunft Liszt niemals verheimlichte, so läßt sich die Vermutung aussprechen, daß es gerade die auf der schweizer Reise der Jahre 1835—37 unter unmittelbarer Einwirkung der romantischen Poesie Frankreichs empfangenen Natureindrücke gewesen sind, die Liszt auf die Bahn der in Zukunft von ihm so eigentümlich vertretenen „modernen" Programmusik und ihrer Tendenzen leiteten. Das Zurücklenken der Phantasie zur Natur als der letzten und ursprünglichsten Quelle, die einem schaffenden Künstler zur Verfügung steht, wurde für ihn das gerade seinem Wesen entsprechende Sprungbrett, formal und inhaltlich über das klassische Ideal hinaus zu einem neuen vorzudringen. Ein gewisser Gegensatz zu dem unter gleichen Lebensverhältnissen arbeitenden Chopin, vom Deutschen Schumann ganz zu schweigen, ist nicht zu verkennen, und man begreift Liszts Verwunderung, daß Chopin, unter dem Eindruck der landschaftlichen Schönheiten Majorcas stehend, sich nicht veranlaßt gefühlt hat, diese in irgendwie greifbarer („plastischer") Gestalt in seiner Musik Klang werden zu lassen[1]).

Im späteren Schaffen Liszts spielt die Natur als Erscheinungswelt nur in gelegentlichen Zitaten eine erkennbare Rolle, etwa in den Idealen, in Les Préludes, im Paradiesteile der Dantesymphonie. Wieweit er ihre Großartigkeit in seinen zahlreichen ungarischen Nationalgemälden berücksichtigte, werden nur Angehörige dieses Landes entscheiden können. Je mehr er in der Entwicklung fortschritt, um so mehr traten menschliche Charakterprobleme für ihn in den Vordergrund. Sein immer nachdenklich gestimmter philosophischer Geist, genährt von einer Überfülle literarischer Produkte aller Zeiten und Völker, suchte fortwährend nach neuen Inspirationen. Was sich schon in verschiedenen frühen Klavierstücken ankündigt, nämlich die Darstellung von Selbsterlebtem in direkter Anlehnung an welthistorische Charaktere oder Erscheinungen (vgl. etwa Tellskapelle, Dantesonate), wird ihm später zur zweiten Natur. Damit schritt ein Vorgang weiter, der mehr oder weniger die ganze musikalische Romantik beherrschte: die zunehmende Literarisierung des musikalischen Schaffens. Das darf zunächst nicht in geringschätzigem Sinne aufgefaßt werden. Denn wenn es einmal das Ziel des Romantikers blieb, dem Leben von einer neuen Seite als bisher beizukommen, so war er, da die Wirklichkeit der großen Probleme

---

[1]) Schrift über Chopin, V.-A. I, 151; L. R. I, 184.

entbehrte, auf solche Quellen angewiesen, die dieses Leben in zu höchst gesteigerter Form in sich faßten. Solche Quellen konnten nur die großen Charaktere der Weltliteratur sein. Liszt hat sich darüber selbst ausgesprochen[1]): „Die Musik nimmt in ihren Meisterwerken mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf"; dies sei eine unabweisbare Folge, die „aus moderner Gefühlsweise und aus ihrer Verbindung mit der Dichtung hervorgeht". Die Berechtigung dieser Auffassung ist nicht in Zweifel zu ziehen. Nur trat ein Mißliches dabei hervor: Die Wirkung des an ein literarisches Vorbild gehefteten Tonwerks blieb an die Voraussetzung der Kenntnis dieses Vorbilds selbst gebunden. Mit anderen Worten: der Komponist setzte sich von vornherein der Gefahr einer nur begrenzten Wirkung aus. Liszt ist dieser Gefahr nicht immer entgangen. Als geistiger Zögling der französischen Romantik hat er sich nicht in allen Fällen von der Beengtheit ihres Menschheitsbildes freimachen können, sondern vieles aufgenommen, was nach Inhalt wie Darstellungsart nur eben jener einmaligen Zeitlage entsprach. Ihm wie so vielen erschienen vor allem jene Ausnahmecharaktere bedeutungsvoll, in denen der Zwiespalt von Individuum und Außenwelt tragische Konflikte herbeiführt: Byrons Kain und Manfred, Mickiewicz' Dziady und Gestalten wie Faust, René, Obermann, Lélia (Sand), die er für „unsterbliche Typen" hielt[2]). Er träumte von „modernen Epopöien" und „romantischen Epen" in der Musik, mit denen Oper und Oratorium, aber auch die Symphonie klassischer Prägung um eine neue Gattung bereichert werden sollten. Mit der Dantesonate (1837—38 Bellaggio) kündigt sich dieses Ziel an, in den symphonischen Dichtungen der fünfziger Jahre, in der Dante- und der Faustsymphonie ist es erreicht. Über die historische Bedeutung dieser Werke, den poetischen Wert inbegriffen, sind die Akten geschlossen; nicht so über die Frage ihrer unmittelbaren Wirkungskraft und ihrer Lebensdauer. Gewiß hat Liszt überall höchsten Idealismus aufgeboten und mit heißem Bestreben versucht, die ethische Problematik der Stoffe ins allgemein Menschliche zu wenden, aber nur in ganz wenigen, voran die beiden Symphonien, ist ihm das geglückt. Im Idealismus so deutsch wie nur irgendeiner der Weimarer Großen, hat er sich im Fühlen selbst in den Jahren der Reife nie ganz vom gallischen Romantizismus lossagen können. In der überwiegend erhitzten seelischen Temperatur dieser Stücke, in ihren Überschwenglichkeiten und häufigen Vergrößerungen an sich einfacher Verhältnisse, in dem Aufgebot an Pathos und klanglicher Deutlichkeit, kurz, in der ganzen Geistigkeit des Schaffens sind bis zuletzt Reste jener künstlerischen Lebenshaltung zu erkennen, die Liszt, wie schon erwähnt, etwas übertreibend als „romantisches Fieber" der dreißiger Jahre bezeichnete. Das ist der Grund, warum von diesen ethisch so hochgestimmten Werken nur so wenige allgemeines Echo weckten. Die Abneigung der Gruppe Brahms-Joachim erwuchs ganz sicher nicht aus einer Verkennung der künstlerischen Qualitäten des Komponisten Liszt, sondern aus der Unmöglichkeit, seine exaltierte Natur vom Standpunkte der germanischen Seele aus zu begreifen. Der Gegensatz war weltanschaulicher Art. Er ist es, der auch heute, nachdem die bei uns

[1]) Ges. Schriften, V.-A. III, 133; wiederholt 136.

[2]) Ges. Schriften, V.-A. III, 128f., 138.

niemals volkstümliche Welt der fremden Romantik vollends verblichen, es schwer macht, ein aufrichtiges inneres Verhältnis zu Schöpfungen wie Tasso, Mazeppa, Hunnenschlacht, Ideale zu gewinnen.

Auf die Frage, wie es kommen konnte, daß Liszt, der Ungar, sich in so hohem Maße romanischer Kunstanschauung anglich, läßt sich nur bedingt antworten. Was man auch dafür verantwortlich machen möge, ein Hinweis auf sein Ungarntum wird nicht zu umgehen sein; denn ungeachtet aller anderen äußeren Einflüsse ist dies eine der wichtigsten Konstanten seiner Persönlichkeit geblieben. Vielleicht kann man noch weiter gehen und einen tiefinnerlichen Zusammenhang mit dem Zigeunertum betonen. Nicht als ob Liszts Stammbaum irgendwie auf Zigeunerabstammung hinwiese; alles, was vor der großväterlichen Generation liegt, entzieht sich der Feststellung. Aber er selbst hat aus der inneren Verwandtschaft mit dem Geiste dieses ganz im Magyarentum aufgegangenen seltsamen Volkes niemals ein Hehl gemacht. Die große Abhandlung über die Zigeuner und ihre Musik[1]) ist mehr als eine von bloßer Sympathie diktierte Aufklärungsschrift; sie beruht auf einem Verstehen der Seele und der schicksalhaften Bestimmung dieses Volks, wie es nur einer letzten Endes gleichgearteten Natur gegeben war. Er vergleicht[2]) sein eigenes Wanderleben als Virtuose mit dem der heimatlosen Zigeuner: „Ich durchlief das wirre Netz von Wegen und Pfaden, auf dem sie im Laufe der Zeiten umherirrten, in einigen Jahren, ihre historischen Geschicke gewissermaßen in gedrängtem Bilde wiederholend. Ich blieb dabei gleich ihnen den Bevölkerungen jener Länder fremd, verfolgte gleich ihnen mein Ideal in einem unausgesetzten Aufgehen in der Kunst, wenn nicht in der Natur.“ Von Kindheit an zu ihnen hingezogen, zu ihren Träumen, ihren Phantasien, ihrem außergewöhnlichen Charakter in Leben und Kunst, ruhte er nicht, über die eigentümliche Seelenverwandtschaft mehr und mehr mit sich ins Klare zu kommen. Immer wieder und bis in seine spätesten Jahre spürt er mit Leidenschaft den noch vorhandenen Dokumenten echter Zigeunermusik nach, den „Oden, Dithyramben, Elegien, Balladen, Idyllen, Ghaselen, Distichen, Kriegshymnen, Grabgesängen, Liebesliedern, Trinkreimen“, und geht eine Zeitlang mit der Absicht um, das davon Gesammelte der Welt einmal in Gestalt einer gewaltigen Enzyklopädie, eines musikalischen „Zigeunerepos“ vorzulegen[3]). Dazu ist es freilich nicht gekommen. Aber wir verdanken dieser Vertrautheit mit der Zigeunerseele bekanntlich außer zahlreichen Bearbeitungen eine Menge klassischer Originalkompositionen ungarisch-zigeunerischen Einschlags. Die 12 Rhapsodien sind es gewesen, die ungarische Musik in Europa erst recht eigentlich volkstümlich gemacht haben. Wieweit Liszt sich darin selbst gab, wieweit er sich an Bestehendes anlehnte, ist noch nicht genügend untersucht. In der bloßen Existenz dieser Werke und ihrem ausgeprägten Nationalcharakter liegt jedoch das Entscheidende nicht, da das Einfühlen in

---

[1]) Ges. Schriften, V.-A. III.

[2]) A. a. O., 75.

[3]) A. a. O., 170f. Auch der dem jungen, damals in Ungarn reisenden H. von Bülow gegebene Auftrag vom 19. 3. 1853 ist bemerkenswert. (Liszts Briefwechsel mit H. von Bülow, herausgeg. von La Mara, 1898, S. 8ff.)

ihn schließlich auch anders gearteten Naturen wie Brahms und Volkmann gegeben war. Wesentlicher ist, daß sich die Eigentümlichkeiten zigeunerischer Künstlerschaft in Liszts ganzer Persönlichkeit wiederfinden, Eigenschaften, die offenbar von Anfang an in ihm lagen. Hierzu gehört der ausgesprochene Hang zur Improvisation, nicht nur im Spiel, sondern — in Gestalt eines besonderen Improvisationsstils — auch in der ausgearbeiteten Komposition. Ferner jenes unbändige Sichgehenlassen bei Temperamentsausbrüchen, das stärkste Gegensätze, oft nur locker verbunden, mit zuweilen brutaler Wucht und Wildheit aneinanderrückt und dazu führte, daß selbst in Stücken kleineren Formats und solchen, die mit Ungarn nichts zu tun haben (z. B. Tellskapelle, Vallée d'Obermann), unbeabsichtigt die nationalen Typen von Friska und Lassu lebendig werden. Auch die zahlreichen plötzlich inmitten gesteigerten Affekts einsam und unbegleitet aufsteigenden, meist schwermütig deklamierenden Instrumentalmonologe — Chopin wie Schumann gänzlich unbekannt — sind Zigeunermanier. Dem in Ungarn konzertierenden H. von Bülow schrieb er 1853: „Étudiez les Zigeuner et appropriez-vous leur énergique accentuation du rythme. N'oubliez pas non plus les longs points d'orgue 𝄐 et laissez-vous aller à tous les caprices des fougues selon l'amertume ou l'exubérance de votre cœur"[1]).

„Je nach dem schmerzlichen oder vor Glück überfließenden Zustand deines Herzens!" Die Ausdrücke „amertume" und „exubérance" bedeuten in Liszts Munde nichts Gewöhnliches; sie bezeichnen Grenzsituationen seines Wesens und dürfen als eins der gesuchten geistigen Verbindungsglieder des Magyarischen und französisch Romanischen in ihm gelten. Im Gefühl der „Bitterkeit", des Verzichts auf wolkenloses Glück schlug sein Herz zeitlebens mit dem seiner Zigeuner zusammen, deren Schicksal er im Doppelausdruck „Schmerz und Stolz" symbolisiert sah. Ihm selbst war, als er 1859, kurz nach dem Weimarer Theaterskandal, die Abhandlung über die Zigeuner in Angriff nahm, die Qual eines unverstandenen Künstlerherzens mit aller Deutlichkeit entgegengetreten. Mit einem Schlage fühlte er sich, als gleichsam Ausgestoßener, wieder schicksalverbunden mit den „outcasts" seiner Heimat. In die dem 5. Abschnitt eingefügte schöne, wenn auch ein wenig zu sehr nach V. Hugo stilisierte Apotheose des Schmerzes zittern bemerkliche Töne eigener Lebenserfahrung hinein, dieselben, die schon in manchem früheren Klavierstück, etwa dem ergreifenden Vallée d'Obermann, später dann in Tasso, Héroide funèbre, Prometheus und vielen anderen lugubren Tongedichten seines Alters Gestalt gewannen.

Mit der vornehmen Zurückhaltung, die Liszt allen Anfeindungen gegenüber bewahrte, verträgt sich recht wohl sein niemals verleugneter Stolz, dessen Quelle die exubérance, das Bewußtsein der Überfülle an Schöpferkraft war. Und auch hierin, vornehmlich in der Betonung des Edlen, Ritterlichen an diesem Stolze, fand er Berührungspunkte mit den Zingari[2]). Er ist's, der zugleich eine Brücke zum Polen Chopin und dessen Musik hinüberschlägt. Musikalisch

---

[1]) Briefwechsel mit H. von Bülow, S. 21.

[2]) Ges. Schriften, V.-A. I, S. 43.

gewinnt er bei Liszt nicht selten die Höhe des Heroischen. Der leidenschaftliche Hang zur heroischen Geste war ihm wohl angeboren. Ich sage „Geste", weil uns für manche Äußerungen dieser Art der Maßstab abhanden gekommen ist und wir oft bloße Zurschaustellung wahrzunehmen meinen, wo in Wirklichkeit nur seine unverfälschte Natur durchbrach. Am Klavier erwachte das Herrschergefühl in besonderem Maße. Kaum reichen die zehn Finger, kaum reicht das Klangvermögen des Instruments aus, wenn es — wie beim Seitenthema der h moll-Sonate — gilt, den heroischen Charakter eines Themas ins Überwältigende zu steigern. Vom Klavier aus wandern solche trionfalen Klänge in die sinfonischen Dichtungen mit ihren heldisch ausklingenden Apotheosen und wirken da, auch wenn die Intention zuweilen höher als die Ausführung zu bewerten ist, als ein eigentümlicher Lisztscher Charakterzug[1]).

Man kann dem Komponisten Liszt nicht gerecht werden, ohne auf Schritt und Tritt den Virtuosen und die besondere Geistigkeit eines solchen mit heranzuziehen. Gewisse Züge seiner musikalischen Erscheinung sind nur aus der Psychologie des Virtuosen heraus verständlich, und zwar jenes Virtuosen, der — wie ihn die Generation um 1830 auffaßte — noch vom Zauber eines übernatürlichen Lichts umflossen war. Für Liszt als Virtuosen gewann der Naturbegriff, wie er oben auseinandergesetzt wurde, noch von einer weiteren Seite her Bedeutung: der Spieler soll beim Vortrage seiner eigenen, unverstellten Natur folgen, indem er sich so gibt, wie er im Augenblick fühlt und denkt. Diese an sich nicht ungereimte Forderung steigerte der Virtuose um 1830 über das Maß hinaus, indem er nicht nur bei eigenen, sondern auch bei fremden Kompositionen buchstäblich „sich selbst" spielte, äußerlich wie innerlich. Gutbeglaubigten Zeugnissen zufolge soll Liszts Gebaren beim Spiel ein fortwährend bewegter Spiegel seiner künstlerischen Ergriffenheit gewesen sein, und zwar von so hinreißender Natürlichkeit und Poesie, daß schon Schumann 1839 meinte, Liszt dürfe unter keinen Umständen hinter den Kulissen spielen[2]). Diese sichtbare Selbstergriffenheit, dieser Expressionismus im wahren Sinne, darf gewiß nicht als Mangel an Selbstbeherrschung oder gar als „Schauspielerei" ausgelegt werden. Sie bedeutete die Reaktion eines über die Maßen feinnervigen Wesens voll starker Impulsivität auf die unerhört neuen Klangreize des modernen Klaviers. In noch höherem Maße als bei dem letzten Beethoven, als bei Hummel und Weber ward für Liszt der bloße Klang des Klaviers schöpferisch. Man kann nicht anders als annehmen, daß unzählige Affekte und seelische Bewegtheiten ihm unter den Fingern als unmittelbare Ergebnisse überwältigender neuer Klanggefühle hervorströmten. Die sinnliche Qualität des Tons berauschte, und groß war die Macht des Dynamischen, dessen eine Seite, das Zarte, Verhauchende, er in kleinen, elegischen Klavierpoesien, dessen andere

---

[1]) Eine seltsame und doch aus der Seele seiner Landsleute heraus verständliche „Heldenehrung" war es, als Ungarn 1853 seinem großen Sohne aus Dankbarkeit einen — Ehrensäbel überreichte. Um ironischen Pressestimmen vorzubeugen, sah Liszt sich gezwungen, öffentlich darauf hinzuweisen, daß dieses eigenartige Geschenk das Symbol von „Stolz und Mannhaftigkeit als oberste Eigenschaften des ungarischen Volks" bedeute.

[2]) Ges. Schriften, herausgeg. von M. Kreisig, I, S. 443; ähnlich S. 479.

er in den hingedonnerten Doppeloktaven der Dantesonate oder von L'orage in blendendes Licht stellte. Es war ein Schlagwort der französischen Jungromantik geworden, sich „au vague des passions" zu überlassen[1]).

Mit der Betonung dieser Subjektivität rang Liszt sich bewußt aus dem Banne der Klassiker los[2]), ohne zunächst zu bemerken, daß er damit wie mit einem gefährlichen Dämon spielte. Denn die Gefahr lag nahe, in solcher Verfassung nicht immer den nötigen Ausgleich mit dem erforderlichen Objektiven, d. h. das Gleichgewicht von persönlicher Bewegtheit und strengem Formwillen zu finden. Schuf der Klassiker gemeinhin sub specie aeterni, so der Romantiker Lisztschen Geblüts mehr für den bewegten Augenblick. Das schloß viel, viel Vergängliches mit ein. Denn da der Hauptreiz dieses Musizierens bei weitem mehr im Verfolgen des Akts der virtuosen Selbstentäußerung bestand als im Anschauen der objektiven Qualitäten des Kunstwerks, so fiel das Beste daran fort, wenn das Tonstück niedergeschrieben wurde. Da stand es denn oft nackt und kahl da, entblößt von allem Schimmer, den ihm der persönliche Enthusiasmus des Spielers einstmals verliehen. Nur so läßt sich die überraschende Tatsache erklären, daß Männer wie Kalkbrenner oder Thalberg, trotzdem sie als Komponisten weit unter Liszt standen, mit ihren dürren Phantasien und Variationen dennoch im Spiel als ernste Konkurrenten Liszts betrachtet wurden. Zugleich wird man der überragenden Gestalt Chopins inne, dessen beispielloser künstlerischer Selbstzucht es gelang, die ganze „Spontaneität seiner Seele" ohne Abzug der Nachwelt zu überliefern, was auch Liszt neidlos anerkannte. Als Liszt dann zur Orchesterkomposition übertrat, war er noch immer Klavierspieler genug, um den bisher gepflegten Stil im Instrumentalen nicht zu verleugnen. Ohne sich dessen vielleicht bewußt zu werden, übertrug er Eigenheiten seines vom eigenen Vortrage nicht zu trennenden Klavierspiels in großer Menge und ohne Verhüllung auf den Orchesterapparat, wo sie dann aber keineswegs immer dieselben Wirkungen hervorbringen. Es mag an die thematischen Hauptteile der „Ideale" erinnert sein. Daß sie am Klavier und unter dem Berauschenden seiner Pedalwirkungen konzipiert sind, ergibt sich aus dem unvoreingenommenen Vergleich zwischen einer Klavier- und einer Orchesteraufführung. Er wird immer zugunsten der ersteren ausfallen. Immerhin gehört das Studium dieser klavierstilistischen Eigenheiten Liszts, auch wo sie sich in „Orchestration" zeigen, zum Fesselndsten, was die Musikgeschichte der Romantik bietet. Und so reich ist seine Tonsprache daran, daß man eine besondere, nur für ihn allein zutreffende „Lehre von den Lisztschen Ausdrucksfiguren" aufstellen könnte, — der Begriff „Figur" im Sinne der spätbarocken Figurenlehre als „poetische Figur" verstanden. Sie sind zum kleineren Teil von früher übernommen, zum größeren Teil ganz persönliche Bildungen. Der Gesangs- und Violinpraxis seiner Tage entlehnte er Manieren und Figuren wie Schleifer, Doppelschläge, Halte, Seufzer, Rubati, stark auftragende Kadenzen oder jenes empfindsame, fermatenverstärkte „cercar la nota" der Sänger, das im ersten

[1]) Jugendbriefe, S. 117. Über sein Verhältnis zum Klavier in diesem Sinne auch Brief an Ad. Pictet (1837), Ges. Schr., L. R., II, S. 151ff.

[2]) Brief an G. Sand (1837), Ges. Schr. L. R., II, S. 131.

Petrarcasonett (Takt 76) so überschwengliche Wirkung hervorbringt. Man empfand sie als den natürlichen Ausfluß gehobener Augenblicksstimmung. Einige davon haben ihres stereotypen Wesens wegen heute ihre Frische verloren. Liszt verwendete sie in jüngeren Jahren sogar beim Vortrage klassischer Meisterwerke[1]) und hat sie — wie Wagner den „Doppelschlag" — auch später nie ganz aufgegeben. Zur rein personalen Charakteristik zählen die so häufig eintretenden Quasi-Rezitative, gewisse empfindsame Überleitungen, abrupte Anfänge, Fermaten, Generalpausen, überhaupt das stark ausgebildete Rhetorische seiner Ausdrucksweise, das letzten Endes wiederum auf die am Klavier empfangende und das Instrument mit heißem Bemühen zum „Sprechen" bringen wollende Virtuosennatur zurückgeht. Hinzu kommt, von der Fülle bezaubernder neuer Klangwunder abgesehen, ein schier unerschöpflicher Reichtum an Lyrismen, der dazu berechtigt, Lisztsche Stücke wirklich, nicht nur im übertragenen Sinne „Gedichte" zu nennen. Daß wir gelegentlich vor eine längst verschwundene Sentimentalität gestellt werden, hier überempfindsam schmachten, dort plötzlich in Raserei ausbrechen müssen, hat Liszts Lyrik mit der Lyrik der romantischen Dichterschule gemein. Wenn Heinrich Heine singt „Du bist wie eine Blume" oder „Aus meinen Tränen sprießen viel blühende Blumen hervor und meine Seufzer werden ein Nachtigallenchor", so ist diese Hypertrophie des bildlichen Ausdrucks um keinen Grad geringer als die ins Musikalische gewendete eines Lisztschen Petrarcasonetts. Wer sich um solcher blühenden musikalischen Metaphorik willen dem Eindringen in Liszts Poesie widersetzt, beraubt sich des Genusses hoher Schönheiten. Zugestanden sei, daß auch Sätze mit unterlaufen, für die es schon seit langem kein Publikum mehr gibt und die wohl auch zur Zeit ihrer Entstehung einzig und allein unter den Händen des großen Virtuosen selbst Leben empfingen.

Wie viel der noch sehr im argen liegenden Lisztforschung zu tun übrig bleibt, mag schließlich noch mit dem Hinweis auf die Ansätze zum Impressionismus bei ihm angedeutet sein. Daß es sich nur um „Ansätze" handeln kann, ist bei der vorwiegenden Einstellung der Zeit auf überlieferte formale Gestaltungstypen selbst bei Liszt selbstverständlich. Entscheidend ist jedoch die geistige Haltung, die unbewußte innere Verwandtschaft mit der erst sehr viel später sich ankündigenden Bewegung. Sie scheint mir bei Liszt in der eigentümlichen, bei keinem seiner Zeitgenossen so früh und so ausgeprägt erscheinenden Gabe zum Ausdruck zu kommen, die psychischen Intensitäten eines Gesichts- oder Gehörseindrucks, der freilich von vornherein künstlerische Reize bergen muß, so zu erfassen und nach Spannung und Färbung musikalisch derart zu verdichten, daß jene Intensitäten vom Aufnehmenden unwillkürlich wieder- und mitreproduziert werden. Liszt steht 1839 vor dem Raffaelschen Sposalizio in der Brera zu Mailand. Der künstlerische Eindruck des Gemäldes ist überwältigend, erschütternd, aufwühlend. Stoff, Form, Farben, Komposition, Sym-

[1]) Z. B. in Beethovens Klavierquintett (vgl. Neue Zeitschr. f. Musik 1841 II, S. 42f.), im c moll-Klavierkonzert (vgl. L. Rellstab, Beurteilungen, 2. Ausg. 1861, S. 360). Liszts eigene Worte über diese „jugendlichen Verirrungen" im Brief an G. Sand (1837), Ges. Schr. V.-A. II, S. 129.

metrien, verbunden vielleicht mit kunsthistorischen oder anderen Assoziationen, erzeugen eine Spannung, von der er sich durch die Niederschrift einer Komposition befreit. Ein andermal (1835) geht er am Genfer See spazieren. Über die leichtgewellte Wasserfläche klingen die Töne ferner Glocken. Wiederum fließen Klang, Landschaftsbild und persönliche Gestimmtheit, die in diesem Falle durch die Nachricht von der Geburt der Tochter Blandine wohl besondere Richtung erhielten, in ein Tongedicht zusammen. In beiden Fällen liegt nichts weniger als Programmusik vor, ebensowenig eine Musik vom Charakter etwa von Schumanns „Des Abends" oder „Träumerei". Vielmehr ist der unmittelbare Eindruck der empfangenen Reizkomplexe, der Duft, der über dem Gemälde, über der Landschaft und ihrer Glockenpoesie schwebt, in Töne eingefangen, und zwar mit so faszinierender Stärke der Einfühlung eingefangen, daß weit über das in der Überschrift Angedeutete hinaus der Hörer zu phantasievoller Mitarbeit angeregt wird. Von vielen Beispielen dieser Art wurden gerade diese beiden genannt, weil sie noch in die dreißiger Jahre, d. h. in das Jahrzehnt nach Beethovens Tod, mithin in eine erstaunlich frühe Zeit fallen, als man anderwärts noch weit von allem irgendwie Impressionistischen entfernt war. Daß Liszt bereits 1835 das erste Heft des „Album d'un voyageur" mit dem Titel „Impressions et poésies" versah, wohl in Anlehnung an ein Vorbild der George Sand, mag nur beiläufig erwähnt sein[1]).

Wenn oben von „Ansätzen" zu impressionistischer Konzeption gesprochen wurde, so geschah das einschränkend im Hinblick darauf, daß Liszt die letzten möglichen Folgen derselben nicht gezogen hat. Bleiben wir bei den beiden oben herangezogenen Kompositionen, so bemerkt man, daß im Grunde jedesmal nur die „Anfänge", hier auf längere, dort auf kürzere Strecken, impressionistische Züge aufweisen. Die Impression als solche äußert sich bei Beginn in voller Stärke; sie drückt dem Ganzen ihren singulären Charakter auf. In der Folge aber verflüchtigt sich dieser. Vom frischen inneren Eindruck des Bildes gerät der Komponist mehr und mehr ins Sinnen und Selbstbetrachten, um schließlich den impressionistischen Zug durch Einlenken in sein Gegenteil, ins Dramatische, ganz zu verwischen. „Sposalizio" wird auf diese Weise zu einer streckenweis ganz episch sich gebärdenden großen Szene, während in „Cloches de Genève" zu einer — wenn auch schönen — Musik in Form eines Albumblatts übergegangen wird. Die Kraft, die „impression" als geistigen Zustand wie als Stilbegriff zu isolieren und von störend hinzutretenden Elementen einer fremden Affektreihe bis zum Schluß freizuhalten, war Liszt also damals noch nicht gegeben. Als er 1883 „Les jeux d'eaux à la villa d'Este" schrieb, war er darin

[1]) Die Schriften der Sand sind überhaupt reich an Bemerkungen zu diesem Thema. Im 10. Brief der „Lettres d'un voyageur", in dem der Musik und Liszts im besonderen gedacht wird, schreibt sie u. a.: „Chaque combinaison des sons, des lignes, de la couleur, dans les ouvrages de l'art fait vibrer en nous les cordes secrètes et révèle les mystérieux rapports de chaque individu avec le monde extérieur" (um 1836). Auch Lamartines „Commentaires" zu seinen Gedichten geben wertvolle Aufschlüsse. Es würde sich lohnen, die wichtigeren Dichter und Schriftsteller der französischen Romantik einmal gründlich auf ihre Meinung über Musik und Musikanschauung zu untersuchen, schon um dadurch einer einseitigen, etwa nur aus deutscher Perspektive gesehenen Auffassung der musikalischen Romantik vorzubeugen.

ein gewaltiges Stück vorwärts geschritten, und es wird eine spätere eingehende Würdigung dieser Seite seines Schaffens vielleicht zu der Feststellung kommen, daß er in der Geschichte des musikalischen Impressionismus eine ähnliche, teils vorbereitende, teils autoritative Stellung eingenommen hat wie seine großen malenden Zeitgenossen Ed. Manet in Frankreich und der Angloamerikaner James Whistler.

Unter den verborgenen Mächten, die sich ablösend oder vereinigend die Entwicklung erlesener Geister bestimmen, wurden für Liszt das Religiöse, das Idyllische und das Heroische als wesentlich herausgehoben. Es fehlt aber noch ein Viertes, um das sein Denken und Fühlen beständig kreiste: das Erotische. Ihm nachzuspüren, nicht im Sinne des Biographen, der den persönlichen Beziehungen des Großen zu den Frauen nachgeht, sondern des musikalischen Psychologen, dem daran liegt, auch auf dieser Ebene zu den Wurzeln des genialen Gestaltungstriebs vorzudringen, das bedeutet eine fesselnde und hohe Aufgabe. Sie soll hier nicht angerührt werden. Aber auch bei ihr würde man allenthalben zurückgeführt werden zu den Idealen der Romantik und auf jene Mischung gegensätzlicher Gefühlsbestandteile stoßen, die Liszt zeitlebens vergeblich auszugleichen versucht hat. Das Ergebnis einer Gesamtanalyse würde zuletzt in der Erkenntnis gipfeln, daß diese vier Seelenmächte in ihm eine Natur geschmiedet hatten, wie sie in solcher Einzigartigkeit in der Kunstgeschichte nicht ein zweites Mal zu finden ist, und daß aus dieser Natur eine Persönlichkeit spricht, die bei aller zeitlichen Bedingtheit ihrer Komponenten den Anspruch erhebt, in alle Zukunft als einer der gewichtigsten Träger europäischer Musikkultur im 19. Jahrhundert genommen zu werden.

Bach und Händel

Von

Josef M. Müller-Blattau

Als in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die unmittelbare Überlieferung der Zeit Bachs und Händels endgültig erloschen war, begann das Problem „Bach und Händel" als geschichtliches aufzusteigen. A. v. Dommers Handbuch versuchte 1868 den Vergleich wissenschaftlich durchzuführen, Chrysander umkreiste ihn in mehreren Abhandlungen, das Gedenkjahr 1885 brachte wichtige Teilbeiträge z. B. von G. Adler, L. Meinardus, Ph. Spitta. Dann ruhte die Frage. — In unserer Zeit wurde sie neu gestellt[1]). Sind wir heute weiter? Mit Ernst Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" (1917) hat ein neues Studium der Bachschen Instrumentalmusik vom rein Musikalischen her begonnen; die Aufführung Händelscher Opern seit 1920 ließen uns Händel als Dramatiker neu gewinnen. Andeutungsweise zeigt sich hierbei schon, welche Seite der beiden Meister wir in besonders heller Beleuchtung erblicken und in welchem Sinne wir die Gegenüberstellung versuchen dürfen.

Wir sehen die Meister an einer der größten Zeitwenden der abendländischen Musikgeschichte. Der eine, Bach, faßt rückwärts gerichtet das Alte, Vergehende in der Musikübung und Musikanschauung der Zeit zu einem letzten großen Höhepunkt zusammen; der andere, Händel, gestaltet das Neue, Zukunftsträchtige derselben weiter aus, auf daß es junger, selbständiger Wurzelboden weiterer Entwicklung werde. Es wird sich zeigen, daß diese Einstellung richtig und fruchtbar ist, gerade weil sie zugleich auf die geistesgeschichtlichen Unterschiede der beiden Zeiten führt, die sich hier berühren. Daß sie nicht die einzige ist, sei darum nicht vergessen. Denn das hat eine derartig angestellte Betrachtung großer Persönlichkeiten mit dem Betrachten etwa von plastischen Kunstwerken gemeinsam: sie wählt einen Blickpunkt zur Beschreibung aus. Aber erst die Summe der „Gesichtspunkte" ergibt dann ein „allseitig gerundetes" Bild.

Die Lebensläufe beider Meister sind durch die gleiche Geburtszeit (Früh-

---

[1]) Ich denke hier etwa an H. Aberts Vortrag beim Dortmunder Bachfest 1922: „Bach und wir", dem ich wichtige Anregungen verdanke; die vorliegende Abhandlung geht zurück auf einen Vortrag des Verfassers, gehalten 1925 auf der 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Erlangen. Wertvolle Ansätze finden sich auch in den beiden neuen Musikgeschichten von P. Bekker (1926) und R. Malsch (1926). Mit H. Roths „Versuch einer Antithese" („Der Bär", 1926) wurde ich erst nach Abschluß dieser Arbeit bekannt.

ling 1685) eng miteinander verbunden. Dem gleichen Wurzelboden entstammt auch ihr Können, nämlich der Kunst der deutschen Kantoren und Organisten am Ausgang des 17. Jahrhunderts. Hier schon trennen sich die Wege. Wollen wir die Verschiedenheit in typischen Zügen erfassen, so müssen wir die alten zeitgenössischen Berichte befragen. Sie bringen „Anekdoten", die, recht besehen, die Hauptstationen der inneren und äußeren Entwicklung in knappen Bildern herausarbeiten.

Man möchte fast glauben, daß sich schon in dem Verhalten der beiden Lehrer die Schicksalsverschiedenheit Bachs und Händels vorbereitet. Johann Christoph Bach enthält ihm die Musik vor, an der sich der junge Bach weiterbilden will, vielleicht aus „Alterstolz" (Spitta) und Furcht, der Knabe werde ihn im Handwerklichen bald überflügeln. Bach wird auf sich selbst verwiesen. „Bloß eigenes Nachsinnen hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen und starken Fugisten gemacht." — Zachau dagegen gibt mit vollen Händen, er bildet des jungen Händel Erfindung, Gestaltung und Stilempfinden, er öffnet ihn ganz der Musik der Zeit. Denn „er war stark in seiner Kunst und hatte ebensoviel Talent als Wohlwollen".

Von welcher Musik wurden die beiden Lernenden besonders angezogen? Absolute Musik (Klaviersachen von Froberger, Kerll und Pachelbel) war es, zu der sich Bach in Ohrdruf listig den Zugang verschaffte. Händels Musikbuch von 1698 enthält bezeichnenderweise neben Fugenformen der Zeit vor allem Vokalmusik (Arien und Chöre); ein aus seiner Jugendzeit überlieferter Ausspruch: „Wie kann ein Musikus etwas Schönes machen, wenn er keine schönen Worte hat", ist wohl allzusehr zugespitzt, um glaubhaft zu sein.

Nach den Lehrjahren in Lüneburg (Bach) und Halle (Händel) tun beide den entscheidenden Schritt in die Welt nahezu gleichzeitig. Nach kurzer Tätigkeit als Geiger in Weimar geht Bach 1704 als Organist nach Arnstadt; Händel siedelt 1703 nach Hamburg, der Stadt der deutschen Oper, über. Es beginnt für beide die Zeit der Reife, für beide nach einer ganz anderen Richtung. Noch einmal aber kreuzen sich ihre Wege schicksalhaft. Händels Reise zu Buxtehude nach Lübeck bringt ihn endgültig zur Erkenntnis, daß er für die familiengebundene alte Musikerlaufbahn des Organisten und Kantors nicht tauge. Bach, der Organist, geht dahin, um in dieser seiner Kunst daselbst „ein und anderes zu begreiffen".

Denn Arnstadt ist in Bachs künstlerischer Entwicklung der Ort, wo er „die ersten Früchte seines Fleißes in der Kunst des Orgelspiels und in der Composition" zeigte. Und alle späteren Wirkungsstätten sind nur weitere Stationen der inneren Bildung. Weimar ist die goldene Zeit seiner Orgelkunst, seine Berühmtheit als Orgelspieler beginnt; er hat tüchtige Schüler, findet in dem Organisten J. G. Walther einen würdigen, gleichgerichteten Kunstgenossen. Noch stärker konnte sich Bach in Cöthen als Kapellmeister auf sein Schaffen zurückziehen, von seinem Wirken drang nichts an die Öffentlichkeit. Nur Kunstreisen verschiedener Absicht machten ihn als Klavier- und Orgelspieler bekannt. Eine solche Reise führt ihn 1720 nach Hamburg. Er läßt sich vor Reinken, den er einst schon von Lüneburg aus besucht hatte, auf der Orgel

hören. Und der Greis, der getreue Eckart der alten „ächten Orgelart“ spendet ihm das Lob: „Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt.“ Dadurch war Bach gewissermaßen als Meister freigesprochen.

Ganz anderes suchte Händel in Hamburg. Für ihn war es die weltoffenste Stadt Deutschlands, das deutsche Venedig. Hier begann, unter dem Einfluß italienischen und englischen Wesens sich eine Art öffentlichen Musiklebens eben zu bilden. Eine „öffentliche, populäre Oper“ bestand seit 1670. Sie trug auch das musikalische Neue. 1693 hatte nach Quantz „der Capellmeister Cousser die neue oder italienische Singart in den Hamburgischen Opern eingeführet“, um die gleiche Zeit belebte Keiser die neue Singart „durch angenehm singendes Wesen, mit reicher Erfindung verknüpft“. — In Johann Mattheson fand Händel den Freund und künstlerischen Führer zum Neuen. Denn nach dessen Worten war Händel zwar stark auf der Orgel, in Fugen und Kontrapunkten, besonders ex tempore, aber er wußte sehr wenig von der Melodie. „So setzte er auf dem Gebiete der Vokalmusik sehr lange, lange Arien, und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie (d. h. Polyphonie) hatten.“ — Händel trat als zweiter Geiger ins Opernorchester ein und lernte; langsam rang er sich zur Selbständigkeit durch. 1705 gewann er, zwanzigjährig, mit seinen Erstlingsopern Erfolg und Berühmtheit. 1706 ging er, nach eigenem Entschluß und auf eigene Kosten, nach Italien.

Bach war nie in Italien gewesen! Wie seine Vorfahren, hatte er das Fremde in sich hineingezogen und verarbeitet und durch das Schöpferische seines eigenen Wesens völlig verwandelt. Händel sucht den fremden Einfluß auf dessen eigenstem Boden auf, gibt sich dem italienischen Geschmack hin, versucht sich im französischen und spanischen Stil, studiert die italienische Kirchen- und Kammermusik, die Oper, den Volksgesang. Erst 1709 wagt er sich mit einer Oper an die Öffentlichkeit und erringt einen Welterfolg. Über Hannover geht nun sein Weg nach England.

Bach bewarb sich, nachdem 1720 eine Bewerbung nach Hamburg fehlgeschlagen, um das Thomaskantorat in Leipzig und wurde 1722 gewählt. Er tat es seiner Söhne wegen; selbst begab er sich damit der Kapellmeisterwürde, der höchsten, die einem Musiker damals werden konnte. Auch die Leipziger Jahre sind nur der inneren Entwicklung gewidmet, die äußeren Kämpfe fast zufällig und ohne Wirkung auf sein Schaffen. Sein Leben ist eingebettet in die Familie, wie ja auch die körperliche Veranlagung zur Musik bei ihm ein Familienerbstück ist. Sein Musizieren ist in den alten Reichen von Haus, Kammer und Kirche beschlossen. Für die Söhne und Schüler schafft er Klavier- und Orgelmusik, Kammermusik für das Collegium musicum, Kantaten für die Kirche, als gelegentliche Widmungsstücke die Hohe Messe und die Brandenburgischen Konzerte. In die Öffentlichkeit war von den Werken wenig gedrungen, ihr war er bekannt nur als Virtuose auf Klavier und Orgel. So bestand für die Zeitgenossen das Problem „Bach und Händel“ nur darin, daß man wünschte, sie möchten sich in Spiel und Improvisieren auf Klavier und Orgel messen.

Ganz anders Händel in England. Die Freiheit und Weltoffenheit des geist- und stammverwandten Volkes zog ihn dort hin. Recht bezeichnend sagt Mattheson von sich: „Der Sinn stand mir immer nach England, und siehe, ich fand es in Hamburg, mit mehr Bequemlichkeit.“ Das letztere freilich suchte Händel nicht. 1720 hat er selbst als das Ende seiner Lehrjahre bezeichnet. Denn in diesem Jahre tritt er, nach Anfangssieg und folgendem Warten und Aufnehmen, in die Öffentlichkeit als freier Schaffender. Das war zunächst nur auf dem Gebiet der Oper möglich. Er stellt sich an die Spitze eines von der Gesellschaft durch Subskription getragenen Theaters, leitet eine Gruppe von launischen Virtuosen, schreibt mehrere Opern im Jahre und kämpft mit Gesellschaft und Konkurrenz um deren Anerkennung. 1737 ist er äußerlich besiegt. Innerlich aber bleibt er Sieger, durch den künstlerischen Schritt von der Oper zum Oratorium. Der äußere Sieg schließt sich an, Händel wird der populärste Musiker Englands. Durch die Aufführung seiner Werke, die er nunmehr allen Ständen zugänglich macht, schafft er seiner Musik das „Publikum“, vollendet er die Bildung eines öffentlichen Musiklebens.

Wie das Leben, so war auch das Ende verschieden. Bachs Leben war, ganz in Familie und Volkstum verankert, äußerlich unbedeutend, zeitlebens in den kleinen Verhältnissen des Kirchen- und Schulbeamten verlaufen. Als Schaffender war er fast unbeachtet geblieben, nur Freunde und Schüler wußten oder ahnten seine wahre Größe. Er war, ganz nur nach innen hörend aufgeschlossen, im Leben unterlegen. Aber seine innere Kraft war unversieglich. Am Lebensende erblindete er; doch blind diktierte er seine tiefsinnigste Choralphantasie, arbeitete an schwierigen Fugenproblemen bis in seine letzten Lebenstage. — Händels Leben hatte dagegen etwas Heroisches. Es war ein Drama voller Kämpfe, Niederlagen und Siege auf dem Hintergrunde eines großen Chores von Anhängern und Widersachern. Sein Schaffen setzte sich in der musikalischen Öffentlichkeit durch. Händel blieb Sieger im Leben. In allen Stücken anders-geartet als Bach, stand er ganz frei und unabhängig, aber auch ganz einsam da; Weltbürger, das Leben in seiner ganzen Breite und Tiefe ergreifend, ein Sinnenhafter, ein Augenmensch. Als er erblindete, versiegte allmählich seine Schaffenskraft.

Hier drängt sich die Frage auf: Wenn die Verschiedenheit so stark war, muß sie dann nicht auch an den Werken der beiden Meister auch abzulesen sein? Die Antwort ist nicht einfach. Die Generationen vor und nach 1800, die noch unter dem unmittelbaren Eindruck des Lebens und der Persönlichkeit der beiden Meister standen, oder mit ihr durch Überlieferung noch verbunden waren, hatten es leichter als spätere Zeiten, die Werke, soweit sie bekannt, in ihrer Eigenart zu würdigen. Denn auch für sie gab es das Problem „Bach und Händel“, jedoch nicht als ein geschichtliches, sondern als ein auf Geschmack und Stil sich beziehendes. Eine objektive Würdigung dürfen wir in der Biographie und Ästhetik beider also kaum erwarten, aber eine für jene Zeit charakteristische Lebendigkeit der Begriffsbildung, die wir uns noch nicht voll wiedererrungen haben. Ein öfteres Zurückgreifen darauf kann uns helfen, Fehlerquellen, die die Zuspitzung der Antithese mit sich bringen könnte, zu vermeiden,

so wie wir andererseits infolge weiteren Abstandes auch negative Werturteile werden zu sachlicher Erkenntnis wenden können[1]).

Die Klaviermusik Bachs war zunächst zu Unterrichtszwecken bestimmt, ihr Sinn lag im rein Musikalischen. Nicht allein auf das technische Erlernen des polyphonen Spieles erstreckte er sich, sondern, wie schon der Titel der Inventionen zeigt, auch auf eine Einführung in die Gestaltung. Bereits das einfachste dieser Werke, etwa die erste zweistimmige Invention, gibt einen guten Einblick in Bachs Setzweise; die vollstimmigsten Fugen sind nur eine Steigerung dem Grade, nicht der Art nach.

Die Klaviermusik des Generalbaßzeitalters hatte die horizontale Eigengesetzlichkeit der Stimmen einer harmoniebezogenen, sie untereinander verschmelzenden Klanggesetzlichkeit untergeordnet. Auch hinter der Form des kleinsten Fugenwesens bei Bach spürt man den harmonischen Grundriß, an ihm orientiert sich unser musikalisches Raumgefühl. Das rhythmische Gefüge, das zwischen ruhigem Fluß und verfestigender Schwerebetonung noch die Mitte hält, wirkt bestimmend auf das harmonische Geschehen wie auf Gestalt und Gewicht der Motive. Darüber hinaus aber bringt Bach, ein vergehendes Musikideal aufnehmend, die Liniengesetzlichkeit der Einzelstimmen zu ihrem vollen Recht. Es zeigt sich bei der Übernahme des mittel- und norddeutschen Fugentypus, bei der Bearbeitung eigener und fremder Werke[2]), daß Bach die organische Durchbildung der Stimmen teils herstellt, teils steigert, ohne doch das einheitliche Ineinander der Elemente zu stören. Das meinte der sachkundige Beurteiler in der Allg. Deutschen Bibliothek, als er von Bachs Klavierfugen rühmte, daß man sie für so viel Instrumente aussetzen könne, als sie vielstimmig seien: keine Stimme gehe leer aus, jede sei gehörig durchgeführt. Daß das Wohltemperierte Klavier fünfstimmige Fugen enthalte, daß er sogar eine Fuge über das Thema Friedrichs des Großen mit 6 Stimmen „und zwar manualiter" gemacht habe, gereicht ihm hierbei zum höchsten Lobe.

Nur dem, der die Sprache der Fuge versteht, wird von dem Anonymus ein Urteil in dem Vergleich zugestanden. Wir Heutigen dürfen sagen, daß wir sie wieder verstehen: das Thema als das ideelle Samenkorn, das alle Wachstumskräfte bereits in sich trägt, die weitere Fortspinnung von ihm bestimmt und von dem Gegensatz, der es so belichtet, daß es jetzt erst ganz hervorzutreten und völlig ausgesprochen scheint; die Selbständigkeit und Rücksichtnahme der Stimmen, die Möglichkeiten üppigeren Wachsens oder gedrängterer Kraft im Mittelteil, höchste Reife oder zusammensinkendes Welken des lebendigen Organismus im Schlußteil; in allem Einheit in der Mannigfaltigkeit, Notwendigkeit in der Freiheit. Es sind die überpersönlichen Gesetze der reinen Musik,

[1]) Ein bedeutsamer Brief in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" (1788), als dessen Verfasser ich Forkel vermute, vergleicht Bachs und Händels Klavier- und Orgelwerke ganz vom Standpunkt der Bach-Überlieferung. J. F. Reichardt stellt sich in verschiedenen Vergleichen auf Seiten Händels, Rochlitz nimmt, bereits stärker historisch eingestellt, eine vermittelnde Stellung ein (Neuausgabe der Bach-Aufsätze von Rochlitz im Bärenreiter-Verlag 1926). Auch die unmittelbare Überlieferung der Bach-Händel-Zeit ist, wo nötig, herangezogen.

[2]) Vgl. des Verfassers „Geschichte der Fuge" S. 103ff.

die hier sich dem „Nachsinnen“ gestalten; und die Art, wie bei äußerster Sparsamkeit der Einzelgestaltung die Entwicklung und Belichtung des Hauptgedankens sich vollzieht, entscheidet bei der Beurteilung der individuellen Schaffenskraft.

Eine besinnliche Kunst also! Der Musikauffassung einer späteren Zeit, die sie als trocken, kalt und verstandesmäßig bezeichnete, hielt schon Rochlitz entgegen, daß diese Kunst wohl den Verstand besonders anrege und beschäftige, aber nicht den kalten, trockenen, sondern den lebendigen, entzündbaren, durchdringenden. Nur einem Denken also, das mit Herzkraft durchwärmt ist und das sich selbst so lebendig gemacht hat, wie es der lebensvolle Organismus eines solchen Werkes fordert, entschleiert sich sein offenbares Geheimnis.

„Händels Fugen sind gut, nur verläßt er oft eine Stimme; sie erstrecken sich nicht weiter, als höchstens auf vier Stimmen“, sagt der anonyme Beurteiler. Also das gerade Gegenteil Bachscher Formung. Was ist für Händel der Sinn der Fuge? Er benutzte sie nicht zum besinnlichen Entfalten rein musikalischer Gebilde. Schon die Themen weisen vom Musikalischen weg auf das Wort. Sie stammen oft aus Vokalwerken oder werden später dort als Themen zu Singfugen benutzt. Das Wort aber ändert die rein musikalische Plastik des Themas, die in Tonart und Form nur eine allgemeine Gefühlshaltung bestimmen kann, ins Ausdrucksvoll-Sprechende um. Reichardt, der ganz auf dem Standpunkte der Händelschen Fugenästhetik steht, hebt aus dem ganzen Fugenschaffen Bachs die F moll-Fuge aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers als schöne, wahrhaft rührende Fuge hervor, weil man Worte der tiefen Trauer sehr gut auf das Thema singen könne.

Und so wie das Thema sind auch die ganzen Fugen. „Sie leben, alle Noten sprechen“, sagt Mattheson. „Fugues or Voluntarys“ nennt Händel diese seine Werke. Das englische Wort „freies Spiel“ sagt genug. Es sind im Grunde phantasievolle Improvisationen, in denen der Komponist sich Material zu größeren Werken zuarbeitet. Sie haben nie mehr als vier Stimmen, und auch diese sind kaum völlig durchgeführt. Immer wieder springt der Komponist aus der organischen Entfaltung in die freie Komposition, die fortspinnt, nicht wie das Thema und die Gesetze der Musik es fordern, sondern wie er selbst es will. Diese grundsätzlich andere Haltung erklärt auch das stärkere Vordrängen des Harmonisch-Klanglichen; das Taktgewicht wirkt stark gliedernd, die Bewegung staut sich in Fermaten; zweite Themen, thematische Arbeit zeigen sich keimhaft. — Aber gerade dadurch kann Händel von Mattheson auch als der Größte in der Komposition der Doppelfuge bezeichnet werden. Denn diese beruht ja nicht auf Steigerungen der kontrapunktischen Arbeit, sondern auf Durchdringung des Motivmaterials der Fuge mit tonalharmonischen Bezügen. Dadurch erst wird die meisterhaft zwanglose Vereinigung verschiedener Einfälle möglich. So ist auch ihre Wirkung von der der echten Fugen verschieden. Sie ergötzen — nach Worten Matthesons — den Zuhörer und halten Komponisten und Spieler warm. Von Bachs Fugen dagegen mußte Rochlitz sagen: „Er gibt die Sinnlichkeit zu reizen und zu ergötzen wenig. Der Phantasie bietet er zwar reichen, aber selten sie unmittelbar ergreifenden, vielmehr erst durch das Denken zu vermittelnden Stoff.“

So erfüllte Bach das Wesen dieser Gattung durch Rückverankerung ins Linear-Organische, Händel sprengte sie und setzte etwas Neues an ihre Stelle. Anders liegt es bei der Suite, die neuen Vergleichsboden schafft. Zum Aufbau des gesungenen oder gespielten Tanzes gehört Homophonie des Melodischen, Vorherrschen des Tonal-Harmonischen, gliederndes Gruppieren im Rhythmischen. Als jedoch die Tänze in die künstlerische Spielmusik eintraten, wurden sie stilisiert, die Formungsweise der großen Kunstmusik, wie wir sie oben kennenlernten, auf sie übertragen. Die vorgeschrittenste Stilisierung zeigt die Allemande.

Bachs Allemanden (man nehme als Beispiel etwa die in H moll der 3. französischen Suite) zeigen dementsprechend trotz völlig anderen Grundbodens alle Einzelheiten kunstvoll stimmiger Gestaltung. Schon die erste Zweitaktgruppe wird verschleiert, mit kleinen Entfaltungsmotiven völlig durchwoben. Sie sind so gebaut, daß sie eine ungebrochene Stimmigkeit erzeugen. Diese wird auch in den nächsten Takten mit den Mitteln der Sequenzierung und der komplementären Rhythmik so durchgeführt, daß das Gruppenprinzip hinter organischer Linearität völlig zurückgetreten ist. Der Grad der Stilisierung läßt in der Courante nach, steigt wieder zur Gigue; dazwischen stehen Tanzsätze, die in Fortspinnungs- oder gar Liedtypus die Gruppierung unverhüllter zeigen. Am deutlichsten in den Formen im französischen Zeitgeschmack, veranlaßt also durch die Gattung, nicht durch innerschöpferische Notwendigkeit.

Gerade die Händelsche Allemande werden wir dagegenstellen, um die Verschiedenheit zu fassen. Die Allemande der A dur-Suite etwa beginnt mit nahezu den gleichen Entfaltungsmotiven wie die Bachsche. Aber an den verschiedensten Stellen zeigt sich, daß die Homophonie nicht überwunden, sondern nur durch akkordliche Scheinpolyphonie aufgelockert ist; die Gruppierung ist wohl überbrückt, aber die Haupteinschnitte sind deutlich zu spüren. In der Courante ist noch bewußter auf strenge Linearität verzichtet zugunsten klanglicher Fülle und klanglicher Wirkung. So stehen diese Suiten stärker auf dem Boden des Zeitgeschmacks. Das wird von dem anonymen Beurteiler tadelnd festgestellt. Er lobt dagegen, daß in Bachs Suiten alles „original und verschieden“ sei. Mattheson dagegen empfindet die ungebundenere Stilisierung Händels wohltuend, er findet in ihr einen Geist, der alle Auswege der Harmonie (des strengen Satzes) dergestalt kennt und besitzt, daß er nur damit zu scherzen oder zu spielen scheint. Dort, bei Bach, steht also das Gesetz über dem Schaffenden, hier bei Händel der Schaffende über dem Gesetz.

Am schärfsten aber muß dieser Gegensatz sich auf dem Gebiet der Orgelmusik zeigen. Sie war Bachs eigenstes Gebiet. Die Orgel mit ihrem Übermenschen-Atem, ihrem langanhaltenden, raumerfüllenden Tone, ihrer vielfältigen Farbigkeit und gewaltigen Ausdehnung des Tonreiches durch Register, Manuale und Pedal war seiner Musik am angemessensten. Hier herrschten die Formen der alten Musikgesinnung: Präludium (Tokkata), Fuge und die Form der Variation; endlich die Choralvorspiele als die letzten Träger der Cantusfirmus-Technik der alten Motettenkomposition.

Aber nicht so sehr als Komponisten, denn gerade als Spieler kannten die Zeitgenossen Bach und waren sich bewußt, daß in ihm die vergehende Tradition

des 17. Jahrhunderts noch einmal gipfele. Das hatte bereits Reinken ausgesprochen, und auch die Schilderung der Orgel-Improvisation Bachs bei Forkel[1]) erweist es ganz deutlich. Ein Thema blieb der Stoff, wenn er auch zwei oder mehr Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst verwandte er es zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk, dann mit kunstvoller Registrierung zum Trio- und Quatuor-Spiel. Dann folgte ein Choral, „um dessen Melodie wiederum das erste Thema in drei oder vier verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herumspielte." Der Beschluß wurde mit vollem Werk durch eine Fuge gemacht, worin das erste Thema noch einmal verarbeitet wurde und je nach Beschaffenheit ein oder zwei neue beigemischt wurden.

Der alten Tradition gehört auch seine Registrierkunst an; daß sie den Zeitgenossen bereits fremdartig und ungewöhnlich erschienen sei, berichtet Forkel nach einem Briefe Ph. E. Bachs; aber auch daß die Orgel gerade so am besten geklungen habe. Das lag daran, daß er ganz im Sinne der Orgeltradition des 17. Jahrhunderts „jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie gab" (Forkel), dadurch aber auch „neue Verbindungen dieser Stimmen" erzeugte, daß er endlich auch Verständnis und Vorliebe für Rohrwerke hatte, welche gerade die Eigenart der älteren Orgel ausmachten[2]). — Im Ganzen war, wie aus der Beschreibung Forkels klar hervorgeht, sein Spiel eine gebundene, besinnlich gestaltete Improvisation. Es war Musik um ihrer selbst willen, ohne Wirkung und nicht auf Wirkung abgestellt, für einen Hörerkreis nicht bestimmt.

Händels Stellung zu Orgel und Orgelspiel ist der Gegenpol. Seine Orgelkompositionen entstanden nicht für die Kirche. In den Zwischenakten der Oratorien pflegte der Meister frei auf der Orgel zu phantasieren. Ja, diese Improvisationen zogen die Hörer oft mehr an als die Oratorien. Sie erschienen rücksichtsvoll ihrer Fassungskraft anbequemt; Kenner aber sagten, daß es der „eigentliche Orgelstil" nicht mehr sei. Das zeigt auch die Form, der selbst bei der Veröffentlichung die Möglichkeit der Improvisation bewahrt blieb. Wer Händel als Spieler hörte, rühmte daher jenseits der bewundernswerten technischen Beherrschung des Instrumentes seine „unbegrenzte Einbildungskraft und die Fruchtbarkeit seines Erfindungsvermögens". Hawkins erzählt, daß Händel begann mit einem freien Präludium, welches sich in einer langsamen feierlichen Folge in das Ohr einstahl; das Ganze blieb völlig verständlich und hatte den Anschein großer Einfachheit. Dann folgte das Concerto selbst, das er „mit einem Grade von Geist und mutiger Sicherheit ausführte, dem niemals einer gleichzukommen sich vermaß".

Hier also Musik für ein Publikum, improvisiert aus der Empfindung des Augenblicks, darum aber zugleich auf Wirkung (und Beifall) eingestellt. Ganz folgerichtig spricht Hawkins im Gegensatz zu Forkel von der Wirkung des Händelschen Spiels: „Zu den Zeiten, wo die Musik noch weniger allgemein verbreitet war, als sie es jetzt ist, waren manche, sowohl Männer als Frauen, naiv

[1]) „Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke", Neuausgabe, Augsburg 1925, S. 40.

[2]) Vgl. W. Gurlitt, „Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte". Freiburger Tagungsbericht 1926, S. 11ff.

genug zu gestehen, daß ihnen der Sinn dafür fehle, indem sie sagten: „ich habe kein Ohr für Musik"; und ebensolche Personen, welche, wären sie sich selbst überlassen geblieben, die Aufmerksamkeit anderer durch Geschwätz unterbrochen hätten, wurden durch Händels Spiel nicht nur in Stille und Entzücken versetzt, sondern waren auch gewöhnlich die lautesten im Beifallklatschen."

Dieser Einstellung zur Musik entsprach auch die Orgel Händels. Bachs Instrument zu besinnlich webender Improvisation war die Orgel; nach ihrem Vorbild nahm das Cembalo Manuale, Register, Pedal an. Der Boden des Händelschen Fantasierens aber war im Grunde das Cembalo. Ihm entsprechend hatte die Orgel Händels kein Pedal. Alle musikalische Gestaltung war in das Griffvermögen des Spielers gelegt; der stand über der Musik, die er hervorbrachte. Unser anonymer Beurteiler von 1788 erzählt, daß Burney Ph. E. Bach gebeten habe, auf der Orgel zu spielen. Und da dieser einwandte, daß er das Pedal nicht spielen könne, soll jener gelacht und gesagt haben, das Pedal sei nicht nötig. Daß Bestand, Zusammenstellung und Verwendung der Register an einem solchen Instrument von der oben für Bach erwähnten völlig verschieden ist, liegt auf der Hand. — Vom Cembalo hat die Orgel dieser Art wohl auch die Schwellvorrichtung, den heutigen Jalousieschweller, übernommen. Er war zu Händels Zeit in England erfunden worden, Händel kannte die Erfindung und interessierte sich für sie. Eine Beschreibung der Einrichtung schickte er nach Deutschland, und Burney, sein jüngerer Zeitgenosse, forschte auf seinen Reisen in Deutschland überall, ob ein Schweller an den Orgeln vorhanden sei. Auch dieser gehört also als Begleiterscheinung und Folge zum Wesen der Händelschen Orgelkunst. Denn man kann damit „eine kantable Melodie am ähnlichsten ausführen".

So führt diese Betrachtung schließlich zu einer völlig verschiedenen Qualität der Melodiebildung beider Meister. Als Vergleichsboden bietet sich die Kammermusik, aus der wir nur solche Gattungen wählen, die in beider Schaffen sich vorfinden. Gerade das Gebiet der Triosonate für zwei Instrumente und Klavier, oder für ein Instrument und Klavier, welch letzteres dann zwei obligate Stimmen führt, ist deshalb so aufschlußreich, weil die Waffen nahezu gleich sind. Bei Bach wie bei Händel reale Dreistimmigkeit, Auswechselbarkeit der Tonquelle (gerade Händel sagt ausdrücklich: Für Blockflöte, Oboe oder Violine), gleiche Form.

Versuchen wir außerdem an einer Sonate in gleicher Tonart (etwa E dur) die Verschiedenheit abzuwägen. Bach schlägt beim Adagio schon durch die Gestaltung der Cembalobegleitung eine ganz klargeprägte Ausdruckshaltung an, der weiterhin nichts hinzugefügt noch weggenommen wird. Die Melodie des Instrumentes erhebt sich als oberste Stimme im Gesamtgefüge, ganz in dasselbe eingeordnet wächst sie doch zu großer Selbständigkeit und Tiefe. Die Gruppengliederungen sind in der schier endlosen Fortspinnung nur als neuerreichte Ebenen des Geschehens fühlbar. Die Stimmen haben im Entfalten einen unsanglichen Charakter durch ihren übermenschlichen Atem, im Grunde sind sie im Hinblick auf das einzelne Instrument ja auch uninstrumental, abstrakt; das Instrument selbst ist nichts als Stimmträger.

Händels Cembalopart trägt typische Züge. Sein Adagio ist vor allem auf die Schönheit der einzelnen Oberstimme gestellt. Auch diese ist nicht völlig eigen geprägt, hat deutliche Spuren des Zeitstils. Aber an der Bachschen gemessen ist sie unverkennbar kurzatmiger; die Gruppen sind stark abgesetzt. Das aber ist gerade das Sinnfällige, Menschennahe an ihr; sie hat unseren Atem. Bezeichnenderweise sind Themen oft aus Vokalkompositionen entlehnt, oft in solche übernommen.

Dasselbe Bild beim Allegro. Der freie spielerische Zug ist beiden Meistern gemeinsam. Doch die Fortspinnung wächst bei Bach, gruppiert bei Händel. Und wo Bach auch stärker absetzt, da ist er Händel an Großzügigkeit und Wandlungsfähigkeit der Gruppierung überlegen. Das wirkt auch auf den Klavierpart, der bei Bach durchaus zweistimmig, bei Händel oft stark harmonisch stützend ist. Bach ist deshalb nicht höher, sondern anders zu bewerten. Ihm ist die Gestaltung im rein Musikalischen das Wesentliche, seine Melodie und seine Form benimmt uns den Atem. Händel ist eher unsere Welt; die sangliche, faßliche Linie spricht uns beim Hören unmittelbar an. Dieser Gegensatz aber wird bei unserem anonymen Bachfreund zum Vorwurf gegen Händel, daß dessen Melodien „platt und für unsere Zeiten viel zu einfältig" seien. Er bezieht das besonders auf die Arien mit Veränderungen, deren Themen ja die Verschiedenheit der Einfallsqualitäten in besonderer Zuspitzung zeigen müssen. Bachs Melodiebildung erscheint ihm dagegen „original" in demselben Sinne, wie schon der Nekrolog von Bachs Melodien sagte, sie seien „sonderbar, doch immer verschieden, erfindungsreich und keinem anderen Komponisten ähnlich".

Auf „Gestaltung" bei Bach, „Erfindung" bei Händel spitzt sich der Gegensatz zu, wenn wir die Orchesterkonzerte betrachten. Schon das äußere Schicksal der brandenburgischen Konzerte Bachs ist typisch. Auf Bestellung geschrieben, schlummern sie in einer Bibliothek; wir hören nichts von großen zeitgenössischen Aufführungen und Erfolgen. Ihrem Werte nach aber sind sie Gipfel und Ende der Gattung. Die Themen sind Allerweltsthemen, aber sie zeigen in ihrer Entfaltung nicht nur den zu höchster Freiheit entwickelten Formgedanken des Konzerts, sondern sind im Grunde die reinste Offenbarung des kontrapunktischen Stiles Bachs. Unter seinen Händen ist die italienische Formhülse des Konzerts ein Organismus geworden. Sie zeigt eine Freiheit des Verfügens über die rein musikalischen Entfaltungsmöglichkeiten der Stimmen, eine Kunst der Gruppierung und Registrierung im Dienste der Form, wie sie Klavier und Orgel kaum ermöglichten. So konnte gerade an diesen Werken Schweitzer zu seiner tiefsten Charakteristik des Bachschen Stiles vordringen. Händel hat keine Gattung in ihrem Gesetz erschöpft, sondern mit jeder geschaltet, wie er es wollte. Seine Konzerte binden sich gar nicht an eine feste Form, sie sind bald Kirchensonaten, bald Suiten, bald Sinfonien. Der Zusammenhang mit der Oper ist nicht ohne Einfluß darauf. — Nirgends aber wirkt Händel durch tieferes besinnliches Eindringen in die gestaltenden Kräfte des Form-Organismus weiterbildend, neuschaffend, wie es Bach getan. Denn sein Augenmerk ist gar nicht auf die Form gerichtet, sondern auf die Fülle und Unmittelbarkeit der Gedanken (Themen). Das bekundet ja auch die

ausbruchartige Schnelligkeit, mit der diese Werke geschaffen worden sind. Darin liegt ihr Reiz, aber auch ihre Ungleichwertigkeit, die Händel selbst empfand, darin aber auch der Grund ihrer Beliebtheit bis auf den heutigen Tag, der meist grob verfälschenden Aufführungsart zum Trotz.

Die knappste Fassung, die Rochlitz für die Verschiedenheit der Instrumentalmusik beider Meister fand, war die: Bach hat mehr Tiefe des Geistes, Händel mehr Fülle der Seele. Bach, so will er sagen, schuf seine Instrumentalpolyphonie noch mehr aus der Welt der reinen Musik heraus, dort wo im unendlich bewegten Leben des Geistes noch das Musikalische in seiner aus sich selbst weltgestaltenden Macht[1]) erlebt wird. Das meinte wohl auch Goethe, als er sein Bach-Erlebnis aussprach. — Für Händel ist die Musik mehr Ausdruck des Seelischen, sofern darin der einzelne Mensch sich selbst als ein abgeschlossenes Wesen erlebt. So sucht er das „Ausdrucksvoll Sprechende" in der Musik zu gestalten. Die Art, wie das in dem Ineinander der musikalischen Elemente, in dem Verhältnis zu den Gattungen sich ausdrückt, zeigt, daß Verlust und Gewinn sich die Wage halten. Dort alte Spiritualität der Musik, die den Menschen trug, aber nicht ganz zur Freiheit kommen ließ, hier stärkere Freiheit und Gewinnung unerhört neuer menschlicher Ausdrucksreiche für die Musik, erkauft durch stärkere Leibgebundenheit der musikalischen Elemente. Indes schon Rochlitz prägte vorsichtig darin nur den polaren Richtungsgegensatz beider Meister aus. Zu den feineren Verschiedenheiten im weiten Zwischengebiet führt nun die Betrachtung der Vokalmusik.

Denn mit dem bloßen Gegensatz instrumental-vokal fassen wir die Meister noch nicht in ihrem Wesen. Auch die Motettenkunst des 16. Jahrhunderts war wortverhaftet, in dem Sinne der schönen Worte Otts in der Vorrede zu den „115 guten und newen Liedern" (1544): „Die (Motetten) haben ein' solche Art, wer die Wort verstehet, das er mit seinen gedanken stil stehen, und den worten muss nachdenken, da sonst, wo ers für sich allein lese, für über rauschen und der wort nit also würde achtung nehmen." Als heilig erlebt wirkte das in der Choralweise klingende Wort (als cantus firmus oder Nachahmungsmotiv) im Hörer seelenaufschließend, wie vorher im Schaffenden. Denn dieser hatte es ja „ausgelegt", hatte ihm einen Seelenleib gegeben im besinnlichen Weben der selbständigen, aber bereits in ein Klanggeschehen eingebetteten Stimmen. Aus dieser andächtigen Vokalität der Motetten, „stilus gravis" wird sie in der Schule H. Schützens[2]) genannt, erwächst im 17. Jahrhundert das üppig wallende linear-kontrapunktische Stimmgefüge der Instrumentalmusik. Die Orgel vor allem ist Erbe der alten geistigen Zucht des Kontrapunkts; in der Linien-Plastik leben seine überpersönlichen Gesetze fort; als sie entgleiten, zu Ende des Jahrhunderts, stellt sie — wie wir sahen — Bach noch einmal in alter Reinheit und Stärke her.

Inzwischen ist die Kantate entstanden. Sie zeigt äußerlich die Sprengung des alten Chorgefüges, durch Verselbständigung konzertierender Stimmen, Ver-

---

[1]) Vgl. „Geschichte der Fuge" S. 113.

[2]) Zum Folgenden und zum Schluß vgl. Müller-Blattau, „Die Kompositionslehre Heinrich Schützens" (1926), besonders S. 17ff.

festigung des Basses zur Fundamentalstimme, gleichberechtigte Mitwirkung von Instrumenten, Zusammenfassung des harmonischen Geschehens auf dem Generalbaß-Instrument. In ihrer inneren Fügung verfestigt sich der geistig-gedankliche Organismus der Linie zu typischen „Figuren" der Seelenbewegung, gezeugt am tragenden Ausdrucksworte, die entsprechend auch oft als Sinnbilder bloß physischer Bewegung auftreten können. — Auch in anderer Beziehung drängt die Kantate zur Zeit Bachs aus objektiven Bindungen ins Seelisch-Ausdrucksvolle hinein. Gerade die Jahrhundertwende bezeichnet bekanntlich das Eindringen der freien Dichtung in die Kantate; Bibelwort und Kirchenlied fallen, mit ihnen im Grunde auch die Berechtigung des Chores. Und es dauerte nicht lange, da verdrängte der eindringende Opernstil die Bindung an den Jahresfestkreis; ein letzter Schritt geschah gerade durch Mattheson: die Einführung der subjektiv-affektischen Frauenstimme an Stelle der herben Objektivität der Knabenstimme. Inmitten dieser Entwicklung vollbringt Bach auch hier die Rückverankerung der Kantate in Schriftwort und Kirchenlied; der Vokalchor erhält neue Daseinsberechtigung. Aber zwischen diesen Angelpunkten stehen auch die neuen Formen des Rezitativs und der Arie.

Beide stammen aus der gegenpoligen Sphäre, der Oper. Hier war die Verleiblichung der Musik vollzogen; in den Personen der Bühne ist innere Seelengebärde Gestalt geworden, es sind Menschen, aber noch nicht individuelle Charaktere, sondern Stimmtypen, als solche nur Träger bestimmter menschlicher Eigenschaften; die Menschenseele erscheint gewissermaßen auseinandergelegt in die Fülle ihrer Möglichkeiten. Eine neue Vokalität muß sich hier bilden, eine, die nicht als heiliges Wort an den Menschen herantönt, sondern eine, die er selbst hervorbringt, in der er als Mensch ganz darinnen ist. — Hier war Händels Bereich; hier griff er ein. Und seine Tat war nun, das Leibverhaftete dieses Gesanges durch seine Musik durchscheinend zu machen für das Ewige im Menschen, und andererseits die Stimmen aus ihrer notwendigen Vereinzelung wieder zusammenzuscharen zum Gesamtmenschen, zur Menschheit. So steht am Ende seiner Entwicklung das Oratorium, ohne sichtbare Handlung, musikalisch wurzelnd im Chor. Die Oper ist im Grunde hier schon überwunden.

Das Rezitativ ist nicht nur eine Gattung, sondern das Stilprinzip der neuen Vokalität, wie sie bereits im 17. Jahrhundert als Gegenpol der alten besteht. Sie ist „erfunden, eine Rede in Musik fürzustellen", sagt Schützens Kompositionslehre. Das Menschenwort ist ja nicht tonlos, jedes Wort ist im Grunde ein Motiv, je nach der Stellung im Satz in Melodik und Gewicht sich wandelnd. Auch die ganze Satzmelodie kann man in ihrem Verlauf nach Tonhöhe, nach Takt bestimmen; sie ändert sich im Gesamtbogen und in der Schattierung des Einzelnen je nach der Gefühlsbetonung des Sprechens. Ein plastisches Figurenwerk also auch hier; doch folgt es nicht überpersönlichen, rein musikalischen Gesetzen, sondern dem leiblichen Ausdrucksvermögen; es atmet mit dem gesprochenen Wort, das feinste Seelenregungen deutlich werden läßt. — Die Hauptebenen des seelischen Geschehens sind in der harmonischen Entwicklung noch stärker versinnbildlicht, so dient das Rezitativ auch der Überleitung von Zustand zu Zustand, wie er sich entsprechend in der Haupttonart der Arie ausprägt.

Bachs Rezitativ ist schwingende Linie, sein Takt ist rein zählend, nicht wägend. Und doch eine Linie, die unter stärkstem Gefühlsdruck steht, die ein „übermächtiges Ergriffensein“ (Abert) zeigt. Denn Bach hat seine Seele ganz in den Gegenstand hineinergossen, aber nicht als Einzelmensch, sondern als gläubiger Christ. Es sind, wie sich oft stärker noch im Accompagnato zeigt, unnatürliche Formen der natürlichen Betonung; die Seele, nicht der Leib des Wortsatzes ist wiedergegeben. So steht es ja auch bei den vierstimmigen Chorälen; Bach harmonisiert mit der Weise die Worte in ihrer seelischen Bezogenheit, Frühere (und auch Bach anderweitig) kontrapunktierten die Weise, machten dadurch ihr Geistiges transparent.

Ganz anders Händel. Das Rezitativ seines Oratoriums — nur dieses können wir hier in Vergleich stellen — ruht zunächst auf dem Taktgewicht. Versuchen wir uns die Einzelmotivik lebendig zu machen, so führt, was bei Bach kaum möglich, schlichtes Sprechen geradeswegs zur Händelschen Form. Zurückhaltend, zuschauerhaft gestaltet Händel, im Gegensatz zu Bach, der gefühlsmäßig ganz in seinem Gegenstand aufgeht. Händel hat „Pathos der Distanz“. Das tritt, wenn wir Rezitative gleicher oder ähnlicher Gefühlslage aus dem Messias bzw. einer Passion gegenüberstellen, schlagend deutlich zutage. Selbst im Accompagnato ist das der Fall, wo doch der Seelengrund des Harmonischen stärker, selbständiger zu leben, die melodische Linie aus eigener Kraft zu schwingen beginnt. Und da das Accompagnato musikalisch doch nur Vorstufe zur Arie ist, so muß sich in dieser Gattung die Verschiedenheit noch eindeutiger auswirken.

Die Arie ist zunächst der große Gegensatz des Rezitativs. Dort ist Entwicklung, in ihr Zustand; dort herrscht Wortausdruck im Einzelnen, in ihr das ganz im Musikalischen beschlossene Entfaltungsgesetz der Form, das im Gegensatz zur Deklamation die Mittel der Wortwiederholung und der Koloratur zu Diensten hat. — Bei der Arie Bachs gehen (ähnlich wie bei seiner rein instrumentalen Kammermusik) Instrumente und Singstimmen gleichgeartet nebeneinander; sie stehen zueinander im Verhältnis der Stimmen eines kontrapunktischen Gefüges. Vom figürlich-plastischen Thema geht die Singstimme aus, die Fortspinnung aber folgt musikalischen Gesetzen; auch die Koloratur bringt Steigerung des Affekts nur als Steigerung der Linienplastik. Wie stark ihr abstrakter Charakter als Seelenbewegung von Bach doch gefühlt wird, zeigen die vielen Entlehnungen innerhalb des eigenen Schaffens, welche die ursprünglich figürliche Bedeutung des Themas aufgeben oder verleugnen. Im Ganzen ist durch diese Gestaltung der Arie bereits gegeben, daß Bach die Gattungen niemals vermischt.

Händel seinerseits ist geradezu bestrebt, die Grenzen des Recitativo secco, accompagnato und der Arie zugunsten der Wahrheit des seelischen Ausdrucks, der Ineinander, nicht Nebeneinander verlangt, zu verwischen. Das, was er in der Arie sucht, ist eine Motivsprache, die über die „zärtliche und schöne“ Melodie der Italiener, die der „Gemütsbewegung“, und die „prächtige“ Melodie der Franzosen, die der „Ergetzlichkeit“ dient[1]), hinaus jede Gestalt und jede

[1]) Mattheson in seiner Übersetzung der Lebensbeschreibung Händels S. 129, Anm.

Situation so trifft, daß man sie danach nie mehr vergißt. Vom Wort her (in „echter Deklamation") wird der Affekt in ein kurzes, schlagendes Motiv gefaßt. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Eigenart der englischen Sprache ihm da aufs beste entgegenkam. Und nun folgt, wie es schon Reichardt in den Analysen seines „Musikalischen Kunstmagazins" trefflich beschreibt, nicht eine kontrapunktische, sondern eine thematische Entwicklung. In sie ist auch die Koloratur einbezogen, sofern diese nicht etwa als Sänger-Improvisation den Ausdruck der melodischen Hauptlinien noch unterstreicht. Überaus lehrreich ist es, auch bei Händel die Entlehnungen zu verfolgen (ein Beispiel bei Chrysander I, S. 196), wie er durch ganz geringe, aber treffende Änderungen ein Thema für einen anderen Ausdruckskreis zurichtet. Wahrheit, nicht Kunst der Entwicklung, wird gesucht!

Ihr dient auch Händels instrumentale Begleitung der Arien. Es ist nicht allein die allgemeine Geschmeidigkeit seines Orchestersatzes, nicht allein seine genaue Kenntnis der Ausdrucksbedeutung eines jeden Instrumentes, von der er in der kleinen Cäcilienode eine so liebliche Probe gibt. Die Eigenheit und Zweckmäßigkeit liegt tiefer, liegt zunächst an seiner Kunst, die Instrumente an der motivischen Entwicklung teilnehmen zu lassen, in ihnen auch wohl ein Motiv fortlaufend durchzuführen, dadurch die Bewegung im Fluß zu halten, den Gesamtausdruck zu verstärken und die Zwischenspiele sinnvoll und wahr zu gestalten. Die Stimme wirkt demgegenüber frei und unbedeckt; sie wird nur gestützt und mit Licht und Schatten versehen. — Die neue Vokalität erreicht hier einen ersten Gipfel. Denn Händel will auch hier nur treffend und entschieden darlegen. Es ist jener Grundunterschied zu Bach, den Rochlitz so ausspricht[1]): „Was Händel zu bearbeiten sich vorgesetzt, das ward vor ihm in vollstem Maße lebendig; er sahe es, als eben in der Welt vorgehend: und wie es so war, wie es so vorging, in Tönen darzustellen, daß es auch vor dem empfänglichen und achtsamen Zuhörer lebendig, anschaulich, vorgehend würde, und der Zuhörer es gleichsam mitdurchlebte: das war sein regstes Bestreben." Diese zuschauende Bewußtseinshaltung ist es zugleich, die Händel mit Shakespeare[2]) verbindet. Daß Händel gerade nach England ging, wird von hier aus geistesgeschichtlich zu begründen sein. — „Was Bach zu bearbeiten übernahm, wurde allerdings auch lebendig — aber in ihm; er fühlte es in seinem bewegten Gemüt; und wie er es da fühlte — eben Er, wie er war — also in Tönen auszudrücken, daß es auch in dem Gemüte des empfänglichen, achtsamen Zuhörers lebendig würde, und er es mitfühlte: das war sein regstes Bestreben." Rochlitz fühlt sich bei Händel an Rubens, bei Bach aber an Dürer erinnert. Denn Bach erreiche den Ausdruck des Großen vor allem durch die tiefe Entwicklung und unerschöpfliche Kombination des einfach Erfundenen. Damit ist die Verschiedenheit gleichsam von innen, von der Zwischensphäre der Pole aus erfaßt. Bei Bach die Einbettung des Seelischen in das lebendige Kraftreich des Rein-

---

[1]) „Für Freunde der Tonkunst" IV, S. 106.

[2]) Zu dieser Parallele, die bereits 1868 Gervinus, wenn auch sehr einseitig, gezogen hat, vgl. des Verfassers demnächst erscheinende Abhandlung „Herder und Reichardt. Der Beitrag des deutschen Ostens zur Musikauffassung der Goethezeit".

Musikalischen mit seinen geistigen Gesetzen, Gemüts- und Verstandeshaftes also vereint; bei Händel Streben nach Hinausführen des Seelischen in eine bewußtseinsklare, fast sinnliche Gegenwart.

Denn die Abkehr von dem Gegenständlichen der Oper führt bei Händel nur zu einer Steigerung der Klarheit und Vertiefung der Dramatik: Weltenmächte, Völker und Zeiten werden gegeneinander geführt. So greift er wieder zum Chor. Aber hier, wo er sich scheinbar Bach wieder nähert, entfernt er sich am weitesten von ihm. Die großen Chorsätze der Passionen und Kantaten Bachs führen zur H moll-Messe, dem Gipfel seiner Chorkunst. Vom alten liturgisch gebundenen Wort wird er inspiriert zu völliger Instrumentalisierung der Stimmen, wenn wir nach dem oben Gesagten die lineare Plastik der zeitgenössischen Instrumentalkunst als die letzte Möglichkeit sehen, schaffend sich in das in sich selbst beschlossene Reich der reinen Musik zu erheben. Anders gewendet könnte man ebenso von einer letzten Erneuerung der alten Motettenkunst sprechen. Es ist dabei besonders bemerkenswert, welche Stücke der Messe aus anderen Werken entlehnt sind; es sind die, in denen er eine typische seelische Haltung zu gestalten hatte. Aber „das Großartige und das Innige durchdringen sich nicht" (Schweitzer). Unnahbar stehen in Thematik und Gesamtform daneben die Stücke, in denen das Gewaltig-Objektive des Glaubens musikalische Gestalt wird, in denen Bach, der Dogmatiker, die Musik ins Reich des tragend Religiösen zurückverankert.

Daneben nun Händel, der große Heide, der auch den heiligen Bindungen (Messias) als freier, selbstbewußter Mensch gegenübersteht, den der liturgische Text des Te Deum so wenig lockte, daß er eine fremde Komposition überarbeitete. In dem Streben im Oratorium über die Oper hinaus den Menschen in seinem Unvertretbaren, Ewigen noch tiefer zu fassen, weitet er das Menschliche zum Menschheit-Umfassenden. Dessen Träger ist der Chor. Die Singfuge erhält hier einen neuen Sinn als Ausdrucksform des Menschheitlichen. „Man stelle sich ein Volk vor," sagt Forkel (Gesch. d. Mus., Einl. § 92), „welches durch die Erzählung einer wichtigen Begebenheit in Empfindung gesetzt worden ist, und denke sich nun, daß ein Mitglied desselben, vielleicht durch die Stärke seiner Empfindung zur Äußerung desselben zuerst hingerissen, einen kurzen, kräftigen Satz als Ausdruck seines Gefühles anstimmt; wird nicht dieser Ausbruch seiner Empfindung nach und nach die sämtlichen Glieder dieses Volkes ergreifen, wird ihm nicht erst eines, dann mehrere, und zuletzt die meisten nachfolgen, und jedes den angestimmten Gesang, zwar nach seiner eigenen individuellen Empfindungsart modifizieren, im Ganzen aber dem Hauptgefühl nach mit ihm übereinstimmen?"

Und später folgert er, daß also diese mannigfaltige und künstliche Verwebung der vollkommenste Ausdruck der Empfindungen aller Glieder eines Volkes sei, die erst nach und nach entstehen, sodann aber in einen allgemeinen Strom sich ergießen. — Und während im Bachschen Fugentypus die Homophonie als eine Schwächung der linear-kontrapunktischen Gestaltungskraft bewertet werden müßte, erscheint in Händels Chorsatz die Homophonie als höchste Steigerung. In ihr wird die Gesamtheit als einzige Persönlichkeit gefaßt, im

Sinne jenes Goethe-Wortes, daß zusammen erst die Menschheit der wahre Mensch sei!

So steht Händels Chorkunst nicht als rückwärts gewandt in seinem Schaffen abseits, sondern alles Erworbene fließt darin zusammen. Seine Sing-Fugen bedürfen nicht eines Kenners, der die Sprache der Fuge versteht, sie haben so viel „Gegenwart und Anschaulichkeit", daß man nur „Sinn für die Tonkunst überhaupt zu besitzen und ein gesammeltes Gemüt mit zu bringen braucht" (Rochlitz). Denn ihre Eigenart liegt in den kurzen sprechenden Themen, den kurzen Kontrapunkten (auch hier ist die Schlagkraft der englischen Sprache nicht zu verkennen), dem „natürlichen" Gang der Stimmen, der Klarheit der Wiederholungen, die in allen Versetzungen wieder dieselben Worte erhalten. — Merkwürdig genug, daß diese Setzweise in ihren Grundzügen Bach nicht fremd war, er hat sie verwandt, sogar mit einer gewaltigen Unisono-Wirkung — in den Volkschören der Passion, in einer Sphäre also, die unterhalb der durch seine Kunst zu gestaltenden des Christus und der Gläubigen liegt. So verwendet er auch, während Händels Gesänge ins Volk dringen und auf den Straßen gesungen werden, das Volkslied in der Bauernkantate als musikalisches Kennzeichen eines niederen Standes, das abgelehnt wird zugunsten der „städtischen" Arie. Die Sphäre der „Liederchen", des Rein-Menschlichen in der Musik, liegt für ihn außerhalb des Gesichtskreises, für Händel ist sie der Angelpunkt. Denn Bach wollte nur schaffen, ganz webend in dem innerlich Gehörten dieses um seiner selbst willen gestalten; Händel wollte wirken, das innerlich Geschaute so hinstellen, daß es die Menschen bessere.

Von hier aus gesehen verstehen wir nun das Weiterleben der Werke beider Meister, das Ph. Spitta bereits in seinem Festaufsatz 1885 beschrieben hat („Zur Musik", S. 59). Händels Werke wirkten weiter, zuerst in England, dann in Deutschland, wo sie eine Generation später ein öffentliches Musikleben zu schaffen halfen. Seine Persönlichkeit wurde schon 1760 durch eine Biographie verewigt. Der Klassik wie der Romantik war er vertraut, wenn auch nur in wenigen, immer wieder aufgeführten Werken. — Bach trat bis 1830 völlig hinter Händel zurück. Als dann auch seine Zeit kam, verengte die Romantik das Verstehen seiner Kunst. Inzwischen hatte die erwachende Musikwissenschaft mit den Gesamtausgaben und Biographien den Weg zum ganzen Bach und Händel gebahnt. So konnte unser Jahrhundert ihrem Bilde neue Seiten abgewinnen. Rückschauend wissen wir nun, daß wir damit auf dem rechten Wege sind, daß Bachs Werke, um unter uns geistkräftig weiterzuleben, des Studiums und der Versenkung, Händels Werke aber, um unter uns menschenbildend weiterzuwirken, guter Aufführungen bedürfen. Für uns heißt das Problem also wirklich „Bach und Händel".

Auf seine geschichtliche Bedeutung verwies bereits Spitta, als er 1885 aussprach, daß die hauptsächlichsten Kunstideale Händels und Bachs bei Schütz noch als Einheit zusammengeschlossen vorlägen. Wir lernen also an ihrer Polarität zugleich die gewaltige Spannweite der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts kennen und verstehen, die beide im Prinzip noch ungetrennt umfaßte. Sie war zu Ende, als in Bach und Händel die beiden Pole auseinander klafften.

Losgelöst aber von aller Zeitbedingtheit, erscheinen sie uns als eine Zweiheit, in welcher der einheitliche Genius der Tonkunst sich lebenschaffend und steigernd bewegt. Die Entwicklung der Musik von jener bis in unsere Zeit ließ uns die Musik als Ausdruck des Menschen, seines Niedrigsten wie seines Tiefsten und Edelsten voll durchleben. Aber gerade die größten Meister dieser Musikgesinnung, Beethoven und Bruckner, haben in ihren reifsten Werken gezeigt, daß, wer in rechter Weise das Menschliche in der Musik erlebt und künstlerisch wahr ausspricht, es wieder durchscheinend machen kann für das Geistige, d. h. in neuer Weise zum Erleben und Gestalten des Reiches der reinen Musik, des Musikalischen in seiner aus sich selbst weltgestaltenden Macht gelangt. Beide Bereiche gilt es heute in der Musik in fruchtbarer Wechselwirkung zu erleben. So ist das Problem „Bach und Händel" geradezu ein Sinnbild für die keimende Musikgesinnung unserer Zeit.

Grundfragen der Musikästhetik

Von

Heinrich Besseler

Nicht ohne Grund pflegen musikästhetische Betrachtungen mit einem Hinweis auf die Unklarheit der Grundbegriffe zu beginnen. Zugegeben, daß es hier um die Fundamente besonders schlecht bestellt ist, daß kein Gebiet von seiten der allgemeinen Ästhetik und Kunsttheorie so vernachlässigt wird wie die Musik, und daß infolgedessen der musikästhetische Begriffsbestand an Fülle und Intensität der Durcharbeitung viel zu wünschen übrig läßt — dies alles zugegeben als eine Frage des Mehr oder Minder: das Problem der Grundbegriffe bleibt davon unberührt. Grundbegriffe sind stets klärungsbedürftig. Sie sind es nicht nur kraft alten Gewohnheitsrechtes, sondern wesentlich, sofern sie dem „System", der in sich geschlossenen und tradierbaren Lehre angehören. Irgendwann einem Erlebnis entwachsen, dessen Fülle sie nicht zu bewahren vermögen, verblassen sie zur gangbaren Formel, werden als Stichworte schulmäßig geprägter Meinungen bekämpft, mißverstanden, bewußt umgedeutet oder unmerklich mit neuem Sinn erfüllt, während das ursprünglich Erschaute oft genug längst vergessen und überwuchert ist. Je umfassender ihre Bedeutung, um so mehr entgleiten sie allmählich der Sphäre rein sachlicher Erkenntnis, werden zum künstlerischen Programm, zur Parole ästhetischer und weltanschaulicher Parteinahme. Wer sich heute mit Begriffen wie Form, Inhalt, Ausdruck ernstlich auseinandersetzen will, dürfte auf rein ästhetischem Wege, ohne Stellungnahme zu den Kämpfen der Wagnerzeit, kaum zu Rande kommen. Und dies verallgemeinert: eine methodisch zu verantwortende Kritik der Grundbegriffe hätte deren Geschichte rückwärts zu verfolgen, ihre Mißverständnisse, Umdeutungen und Verholzungen aufzuweisen, dem Zusammenhang mit künstlerischen und philosophischen Grundpositionen nachzuspüren, um vielleicht schließlich zu den Quellen ursprünglicher Anschauung vorzudringen. Es wäre die kritische Geschichte der Musikästhetik, die uns noch völlig fehlt.

Diese Forderung sei nur ausgesprochen, um dagegen abzugrenzen, was im Rahmen eines kurzen Aufsatzes sinnvoll unternommen werden kann. Die Aufgabe einer kritischen Abrechnung mit den überkommenen Lehren wird ein jeder um so dringender empfinden, je fremdartiger und unverständlicher ihm der übliche Begriffsvorrat erscheint. Man könnte sogar bezweifeln, ob es überhaupt Sinn hat, heute an die traditionellen Fragestellungen anzuknüpfen. Wenn etwa neuerdings eine von H. Nohl angeregte Arbeit versucht, die Gegensätze zwischen

Hanslick und der Ausdrucksästhetik aus der „Mehrseitigkeit der Funktionen der Kunst“ heraus als Gegensätze gleichberechtigter musikalischer Grundtypen zu deuten[1]), so zeigt sich schon in solcher Einzeluntersuchung, daß wir auf einer neuen Ebene stehen. Das Form-Inhalt-Problem hat seinen Stachel verloren, polare Gegensätze von ehedem lösen sich auf. Wie nahe rücken sich gegensätzliche Figuren wie Wagner und Brahms, aus der Perspektive eines Musikfestes von 1926 gesehen! Auch wird man nicht außer acht lassen, daß im Hintergrunde das 19. Jahrhundert unaufhaltsam der Historie verfällt. Symptomatisch z. B.. wenn heute selbst auf durchaus konservativer Seite eine Stimme sich gegen die „Romantisierung klassischer Musik“ erhebt und im Falle Beethoven den Abbau der verfälschenden romantischen Tradition fordert[2]). Man will den „klassischen“ Beethoven und meint damit Beethoven, wie er „eigentlich“ war. Der erste Schritt zur Historisierung! Wobei nicht übersehen sei, daß Historie heute etwas anderes bedeutet als noch vor 20 Jahren, daß sie ganz allgemein zu einer problematischen Angelegenheit ersten Ranges geworden ist. Wenn unsere Grundanschauung an Stelle der früher vorausgesetzten eindimensionalen Entwicklung der Musik nunmehr eine Vielheit gleichberechtigter, auf ihren Wert hin gar nicht sinnvoll vergleichbarer Epochen sieht und die Idee eines zeitlosen, ewig gleichen Musikalisch-Schönen abgetan hat, so erwächst der Musikästhetik die Pflicht, daraus die Folgerungen zu ziehen. Die Zeit der Systeme ist vorüber. Eine Musikästhetik, die nicht grundsätzlich vom Historischen ausgeht und ihre Anschauungsbasis nicht über die gesamte heute zugängliche Musik erstreckt, wird damit zu rechnen haben, daß man ihr alsbald ihre Bedingtheit und Beschränkung nachweist. Zu einer willkürlichen Einengung auf eine Epoche Beethoven-R. Strauß oder Bach-Brahms gewährt die heutige Lage keinerlei Rechtsgrund mehr. Ebensowenig liegt heute noch ein Anlaß vor, Einzelfragen wie z. B. das Form-Inhalt-Problem einseitig auf die Romantik des 19. Jahrhunderts hin zu richten. Und nicht nur der zeitliche Umfang der Anschauungsbasis verlangt eine grundsätzliche Erweiterung. Es geht schon mit Rücksicht auf das Historische nicht mehr an, sich auf die ästhetisch verselbständigte Musik von konzerthafter Haltung zu beschränken: das gesamte „umgangsmäßige“ Musizieren, von dem bei früherer Gelegenheit die Rede war[3]), muß für die ästhetische Begriffsbildung jetzt von vornherein mitberücksichtigt werden.

Auf einer derartigen Anschauungsbasis sogleich eine neue Ästhetik aufbauen wollen, hieße freilich Unmögliches wagen. Zunächst gilt es, sich auf diesem Gesamtgebiet überhaupt zurechtzufinden und die Probleme zu erkennen, die aus einem solchen Grundansatz erwachsen. Daß hier nicht von vornherein im Rahmen der früheren Problemstellungen weitergefragt werden kann, liegt wohl auf der Hand. Auch wäre es eine müßige Sorge, wie weit solche Untersuchungen noch eindeutig einer schulgerechten Ästhetik, Musiktheorie, Strukturpsychologie, Soziologie, Geistesgeschichte oder sonstigen Disziplin angehören. Uns bewegt

[1]) R. Schäfke, Eduard Hanslick und die Musikästhetik, 1922 (besonders Kapitel IV).

[2]) Zeitschrift für Musik, Jahrgang 92 (1925), Dezemberheft.

[3]) Im Jahrgang 1925 dieses Jahrbuchs.

nur die eine Frage, welche Bewandtnis es mit der Musik hat. Um das zu erkennen, sei jedes Mittel willkommen, wenn es sich nur aus der Anschauungsbasis rechtfertigen läßt. Ursprung und einzig entscheidende Instanz für eine phänomenologische Untersuchung sind nur die musikalischen Phänomene selbst, die sich jederzeit anschaulich aufweisen und prüfen lassen. In dem erwähnten vorangehenden Aufsatz, dessen Kenntnis hier erbeten werden muß, hat der Verfasser versucht, zunächst den Boden für eine solche Untersuchung zu sichern, um nicht von vornherein die Phänomene in einer verhängnisvollen Verfälschung zu ergreifen. Die Absicht wäre anerkannt, wenn man ihm vorwürfe, es käme dabei im Grunde nichts heraus als die Feststellung einiger Selbstverständlichkeiten. Immerhin scheint es nicht überflüssig, solche Selbstverständlichkeiten einmal auszusprechen. Wenn z. B. eine Schrift von 1925 die Grundthese „Musik ist Klangempfindung" aufstellt[1]), so heißt das, am genau entgegengesetzten Ende beginnen wie bei unserm noch ganz formalen, zunächst auf Abwehr gerichteten Ergebnis, daß das Musikalische uns ursprünglich zugänglich werde als eine Weise menschlichen Daseins. Mit Absicht wurde vom Musikalischen gesprochen, weil das Wort „Musik" die Gefahr einer gewissen Verdinglichung nahelegt. Sowenig ein Manuskript oder Notendruck Musik ist, sowenig handelt es sich um Musik, wenn ein Grammophon oder ein mechanisches Klavier in einem menschenleeren Raum zu spielen beginnt. Es wäre sinnlos, hier von einer ideell existierenden Musik zu reden, die sich zufällig ohne Zuhörer, in bloßen Schallwellen „realisierte" — es wäre aber nicht weniger sinnlos, das Musikhören so aufzufassen, als würde dabei ein ideales Sein nach Art mathematischer Gebilde, „die Musik", mit psychischen Akten intentional „gemeint" oder erfaßt. Musik ist nur, wenn und sofern sie vollzogen wird. Sie kann intensiv, flüchtig, mißverständlich oder adäquat vollzogen werden: dergleichen messen wir nicht an der Idee dieser Musik, sondern höchstens an der Idee des „sie-vollkommen-Vollziehens". Da das Musikalische in diesem Sinne von vornherein, wenn auch zunächst so formal und unbestimmt wie möglich, als eine Weise menschlichen Daseins bezeichnet werden mußte, so ist damit der Behandlung ästhetischer Probleme bereits eine bestimmte Richtung gewiesen. Zum wenigsten sind gewisse Grundanschauungen, auf deren Kritik an dieser Stelle verzichtet sei, von hier aus nicht mehr erreichbar.

Um deduktive Konstruktionen ebenso zu vermeiden wie ein zufälliges Aufgreifen irgendwo vorgefundener Probleme, möge eine Besinnung auf die heutige Lage zum Ausgangspunkt dienen. Eine geistige Situation pflegt sich selbst in einer primitiven, aber beachtenswerten Weise mit den Schlagworten auszulegen, die sie hervorbringt. Obwohl die Begriffe Expressionismus und Neue Sachlichkeit zunächst in der Malerei geprägt wurden, steht ihrer Übertragung auf das Musikalische nichts im Wege. Sie treffen hier mindestens ebenso entscheidende Gruppierungen der Kräfte[2]). Auf Einzelheiten einzugehen, ist nicht erforder-

[1]) P. Bekker, Von den Naturreichen des Klanges, 1925.

[2]) Vgl. etwa den Bericht von E. Doflein: „Die neue Musik des Jahres", Melos 1926 (Dezemberheft), der die neuen Erscheinungen mit Kategorien zu erfassen sucht, wie sie im vorigen Jahre an dieser Stelle behandelt wurden.

lich: es genügt die Feststellung, daß beide Begriffe wesentlich zum Heute gehören und am Phänomen des Ausdrucks orientiert sind. Beziehungen zur romantischen Ausdruckskunst des 19. Jahrhunderts weisen sich damit von selbst auf, und es entsteht sogleich die Frage, was denn Ausdruck in der Musik sei. Die traditionelle Ästhetik hat uns so sehr daran gewöhnt, Musik als Ausdruck von Gefühlen, Stimmungen, Ideen usw. zu bezeichnen, daß wir uns erst darauf besinnen müssen, wie wenig solche Redewendungen mit dem naiven Sprachgebrauch übereinstimmen. Und wo es sich einerseits um derart alltägliche Phänomene, sodann aber auch um einen so maßlos ausgeweiteten und dadurch wissenschaftlich unbrauchbar gewordenen Terminus handelt, wird man den Sprachgebrauch keineswegs geringschätzen, da er das Gemeinte unbefangener und feiner zu erfassen pflegt als manch graue Theorie und Systematik. Es fällt doch niemandem ein, etwa zu sagen: „Dieses Stück ist Ausdruck einer beschaulichen Stimmung" oder: „Diese Musik drückt tiefe Trauer aus" — dergleichen steht nur in Konzertführern und Lehrbüchern der Ästhetik —, wir sagen: „Diese Musik stimmt mich traurig", und wenn von „Ausdruck" die Rede ist: „Das ist ein ausdrucksvolles Stück" oder: „Er spielt ohne Ausdruck". Im Begriff „Ausdruck" laufen also, musikalisch genommen, mindestens zwei Bedeutungen zusammen, die miteinander so wenig zu tun haben wie eine „ausdrucksvolle Musik" mit einer „Musik als Ausdruck von etwas". Daß nur die erste Bedeutung als die ursprüngliche und maßgebende gelten kann — auf die zweite wird noch zurückzukommen sein —, beweist sowohl der Sprachgebrauch wie die heutige Lage, sofern sie mit den herangezogenen Schlagworten wesentlich getroffen wird. Es ist die „ausdrucksvolle Musik", auf die sich verneinend oder bejahend heute alles bezieht, die drohende Amerikanisierung, der zerfallende Expressionismus, die Neue Sachlichkeit —, deutlicher gesagt: die spezifisch seelenhafte Musik der romantischen Tradition.

An diesem Punkt hätte die Untersuchung des Ausdrucksproblems heute einzusetzen. Keineswegs sollen jedoch die erwähnten Schlagworte in dem Sinne ernst genommen werden, als handelte es sich beim bewußten Ausgehen vom Heute etwa darum, ein neues, nicht weiter begründbares oder widerlegbares Weltbild auszuspielen und eine „Ästhetik der Neuen Sachlichkeit" sonstigen Standpunkts-Ästhetiken relativistisch gegenüberzustellen. So vorsichtig und tolerant das auf den ersten Blick erschiene: in Wahrheit kann keine Zeit, sofern sie geistig überhaupt lebt, sich selbst historisch objektivieren, als sei sie damit beschäftigt, von einem System möglicher Weltbilder gegenwärtig das soundsovielte zu verwirklichen und sich damit von vornherein in einer relativistisch-objektiven Weltgeschichte einzusargen. Das Historische ist vielmehr unsere eigene Vergangenheit, aus der wir leben und die in uns weiterlebt. Sie ist als solche nicht einfach vorhanden, sondern muß von jeder Zeit aufs neue gedeutet und angeeignet werden. Solche Aneignung kann nur das Ganze einheitlich umspannen und auf sich beziehen, nicht etwa sich selbst hineinrelativieren und damit aus der absoluten Stellung des Lebenden auslöschen.

Der heutige Gegensatz von seelenhafter und sachlicher Musik verweist von selbst auf historische Gegenerscheinungen. Auch von diesem Gesichtspunkt aus

betrachtet stellt die abendländische Musikgeschichte keineswegs eine geradlinige Entwicklung zur seelenhaften Musik der Romantik dar. Soweit unsere Kenntnis reicht, hat bereits in früheren Zeiten zweimal ein spezifisch ausdrucksvolles Musizieren sich herausgebildet, um beidemal wieder durch „neue Sachlichkeit" rückgängig gemacht zu werden: im 14. Jahrhundert die Balladenkunst G. de Machauts, im 16. die Musica reservata der Niederländer und späten Venezianer. Beidemal finden sich auch ausdrückliche Hinweise auf diese Besonderheit der Musik. *Qui de sentement ne fait, / son oeuvre et son chant contrefait . . . Car chanters est nez de leesse / de cuer, et plours vient de tristece* . . . sagt Machaut selbst, und es bedarf nicht einmal eines Vergleichs mit der sachlich-konstruktiven Motette, um aus seiner höchst differenzierten, „ausdrucksvollen" Balladenmusik jenes *sentement* herauszuhören. Nur wird man sich vor dem Mißverständnis hüten müssen, eine solche erotische Gestimmtheit — *toutes mes choses ont été faites de vostre sentement* schreibt der Dichter an Péronne — im romantischen Sinne als ichbezogenes Erlebnis aufzufassen, das musikalisch umgeprägt im konkreten Kunstwerk dargestellt würde. Das Stimmungshafte hat an sich zunächst noch gar nichts mit Subjektivität zu schaffen, und wenn man schon derartige Etiketten benutzen wollte, so wäre eine irgendwie renaissancemäßig-individualistische Deutung Machauts grundsätzlich zu verwerfen. Sein Eigentümliches liegt gerade darin, daß er ganz im Bereich der mittelalterlichen, noch nicht ichbezogenen und ichbegrenzten Kunstanschauung zu einer stimmungshaften, „ausdrucksvollen" Musik gelangt. Auch die Musica reservata fordert eine Abtrennung des musikalischen Ausdrucksphänomens von romantischer Ichlichkeit. Obschon die hohe Kunst des 16. Jahrhunderts in ganz anderem Sinne Schöpfung des autonomen Künstlers ist als irgendein mittelalterliches Werk, so widerstrebt bereits ihre polyphone, auf den Verband gleichberechtigter Stimmeinheiten zugeschnittene Technik jeder subjektiv-bekenntnismäßigen Deutung. Motette und Madrigal des 16. Jahrhunderts sind ihrem Wesen nach musikalische Textauslegung und geben sich als solche zunächst durchaus unpersönlich. Die bekannten Charakteristiken der Musica reservata, *singulorum affectuum vim exprimere, rem quasi actam ante oculos ponere* usw. verweisen daher auf eine immer größere Schmiegsamkeit und Labilität der Einzelstimme wie des Satzes, wodurch der Textauslegung seit der Jahrhundertmitte ein stets gesteigertes Höchstmaß von Leidenschaft und „Ausdruckskraft" ermöglicht wird. Als theoretische Erfassung einer derartigen, ganz und gar auf Textinterpretation gestellten Musik hat die Affektenlehre innerhalb gewisser Grenzen zweifellos ihren Sinn. Daß sie jedoch seitdem traditionell weitergeführt wurde, obwohl die musikalischen Voraussetzungen sich sehr bald von Grund aus änderten, gereichte weder ihr selbst noch dem Verständnis der späteren Musik zum Vorteil. Der erste Durchbruch der Monodie dürfte ja wohl als explosive Steigerung der Musica reservata zu verstehen sein. Was aber seitdem das 17. Jahrhundert stilistisch Neues bringt, die holländisch-norddeutsche Orgelmusik, der französische Lauten- und Klavierstil, das deutsche Lied seit Albert, die italienische Sonate, Kantate und Arie, das alles gibt sich, gemessen etwa an dem völlig aufgelockerten, höchst differenzierten Reifestil eines Lasso, dem gewaltigen Espressivo eines Giovanni Gabrieli,

durchaus als „neue Sachlichkeit“ — eine europäische Wendung, die auch bei den Meistern der Übergangsgeneration hervortritt, in Monteverdis letzten Madrigalen und Motetten ebenso wie in Schützens Weiterschreiten vom Ausdruckswillen der „Cantiones sacrae“ und „Kleinen geistlichen Konzerte“ zur Sachlichkeit der „Geistlichen Chormusik“.

Da wir aus unserer romantischen Tradition heraus zu ausdrucksvoller Musik im allgemeinen unmittelbarer Zugang finden, so geht die wichtigste Frage zunächst auf eine Deutung des spezifisch sachlichen Musizierens. A. Schering hat vor einigen Jahren an dieser Stelle versucht, zum Mittelalter als der repräsentativen Verwirklichung solcher Musikanschauung grundsätzlich einen Weg zu weisen, indem er nach kunsthistorischem Vorbild dem romantischen Einfühlungsdrang einen Willen zur Abstraktion, zur beruhigenden Herausstellung reiner Gesetzmäßigkeiten teils vorangehen, teils zur Seite treten ließ[1]). Wenn nun aber wirklich das einstimmige Lied auch im Mittelalter einfühlungsmäßig, d. h. als seelenhaft-ausdrucksvolle Musik aufgefaßt wurde, die Mehrstimmigkeit hingegen (ebenso wie der Gregorianische Choral) als Niederschlag eines „Abstraktionsbedürfnisses“ in erster Linie „Beruhigungswerte“ vermittelte, so sollte man meinen, daß davon in der gleichzeitigen Beschreibung musikalischer Erlebnisse irgendwelche Spuren, und wären es nur Abtönungen des sprachlichen Ausdrucks, zu finden wären. Aber selbst in der privatesten und sorgfältigsten Schilderung deutet nichts auf derartige Unterschiede. Ob Salimbene von seinem Pisaner Erlebnis aus den 1240er Jahren erzählt, wo ihn Gesang und Instrumentalmusik — sicherlich einstimmige „musica vulgaris“ — so sehr fesselten, *usque adeo, ut cor iucundum redderetur supra modum*, ob Péronne die Musik ihres Meisters Machaut rühmt: *c'est le plus grant esbatement que je aie, que de oyr et de chanter bons dis et bonnes chansons*, ob ein Augenzeuge seine musikalischen Eindrücke bei der Einweihung des Florentiner Doms schildert, also wohl in erster Linie an Dufays Festmotette denkt: *tantis . . . voluptatibus potitus sum, ut beata vita frui viderer in terris*, oder ob schließlich jener italienische Reisende, der in St. Martin zu Tours Ockeghems Kapelle anhörte, von der sonn- und festtäglichen a cappella-Kirchenmusik berichtet, *saepe tanto vocis modulamine supra penitus me ipsum raptus*: all diese Äußerungen, die zu anderen Zeiten ebensogut möglich wären, lassen nicht darauf schließen, daß sich das mittelalterliche Musikerlebnis qualitativ grundlegend vom modernen unterschieden hätte. Daraus folgt aber doch wohl, daß der scheinbare Gegensatz von sachlicher und ausdrucksvoller Musik und ebenso das von Schering herangezogene Begriffspaar auf eine umfassendere Einheit zurückgeführt, somit also auch das Ausdrucksphänomen selbst als eine nur gelegentliche und zwar kulturgeschichtlich „späte“ Ausformung allgemeinerer Strukturen begriffen werden will.

Es liegt nahe, dieses Problem mit der Verschiedenheit musikalischer Höreinstellungen oder Zugangsweisen, von denen früher die Rede war, in Verbindung zu bringen. Nur handelt es sich jetzt darum, über die erste Beschreibung der Vollzugsarten hinaus zur Gegenstandsseite vorzudringen. Auch hier muß

---

[1]) Im Jahrgang 1921 dieses Jahrbuchs.

wiederum bei der Gebrauchsmusik angesetzt werden, weil sie über den Vorzug der größten Ursprünglichkeit im früher dargelegten Sinne verfügt. All ihre verschiedenartigen Gattungen lassen sich in zwei Gruppen zusammenfassen: auf der einen Seite Tanz, Marsch, Arbeitslied usw. als leiblich-rhythmisch gebundenes Musizieren, auf der anderen die wortverhafteten Formen wie Gesellschafts- und Bekenntnislied, liturgische Musik, Mythisches und Magisches. Als Zugangsweise zu dieser Musik wurde durchweg das tätige, leiblich-seelische Mitvollziehen aufgewiesen. Worum handelt es sich hier aber, wenn man die Musik gegenständlich heraushebt? Offenbar nicht um die höchst verschiedenartigen Vorgänge selbst, die musikalisch gesteigert und ausgeschmückt werden, sondern nur um ein besonderes Wie, mit dem man sie ausführt. Dieses Wie läßt engste Beziehungen zu den Phänomenen erkennen, die wir als „Stimmung" bezeichnen. Hier muß sogleich das spätromantisch-impressionistische Mißverständnis der Stimmung, jeder Gedanke an ein Spiel flüchtigster seelischer Reize, an genießerisches Auskosten dargebotener Impressionen völlig ausgeschaltet werden. Stimmung, oder weniger mißverständlich: „Gestimmtheit" gehört zu den fundamentalsten Tatbeständen unseres Daseins. Wir sind stets irgendwie gestimmt, so wesentlich, daß die Sprache eine Störung dieses Zustandes schlechthin als „Verstimmung", seine positive Durchschnittlichkeit als „in-Stimmung-sein" bezeichnet. Die Gestimmtheit ist somit vom Bereich des Affektiven scharf getrennt, und gerade die Musikwissenschaft muß es bedauern, daß uns hier tieferdringende Untersuchungen und Einsichten noch empfindlich fehlen. Das rätselhafte Kommen und Wechseln von Stimmungen, die triebhaft, kaum beeinflußbar auch in unser waches Dasein hineinragen, ihre Mannigfaltigkeit und Dynamik, ihr Zusammenhang mit geheimnisvollen, sozusagen außer-ichlichen Kräften unseres Lebens — das sind Fragen, die den Musikwissenschaftler aufs stärkste angehen.

Für das umgangsmäßige Musizieren ist die Gestimmtheit, was wohl keiner näheren Ausführung bedarf, geradezu ausschlaggebend: bei Tanz, Marsch, Arbeits-, Bekenntnis- und Gesellschaftslied nicht minder als bei der „Feier", die unserer Anschauung bereits stärker entrückt ist, sowohl dem andächtigen Sich-Sammeln der Liturgie wie der Entspannung des „Feierabends" mit der zweifellos ursprünglichen Zuordnung des Mythischen. Daß die Gestimmtheit nicht unartikuliert hervorbricht, sondern sich geformter Musik bedient, sei mit einem Hinweis auf das hier aufleuchtende eigentlich ästhetische Moment nur festgestellt, nicht untersucht. Dieses Problem gehört der philosophischen Ästhetik an, nicht der konkreten Kunsttheorie der Musik, wie sie hier zur Rede steht. Uns beschäftigt auch zunächst eine andere Frage. Ist umgangsmäßige Musik einer Gestimmtheit so zugeordnet, daß man sie als deren „Ausdruck" bezeichnen dürfte? Nein und ja — der Vieldeutigkeit dieses Begriffs entsprechend. Zunächst hat die Bedeutung einer Kundgabe oder Mitteilung im Sinne der Sprache völlig auszuscheiden. Auch z. B. bei Bekenntnisliedern wird man ja nicht den Text mit dem „Accidens" Musik verwechseln. Ebensowenig kann die Rede davon sein, daß in der Musik eine Gestimmtheit im Sinne eindeutiger Zuordnung verkörpert wäre, etwa wie ein Affekt in Mienenspiel und Gebärden. Das

erscheint bereits mit Rücksicht auf die Kontrafaktur, die wesentlich zur umgangsmäßigen Musik gehört, als ausgeschlossen, nicht minder auch wegen der „typologischen“ Arbeit mit einem begrenzten Vorrat von Motiven, Rhythmen und Klängen, die dem Umgangsmäßigen ebenso wesentlich ist. Daß eine Gestimmtheit in umgangsmäßiger Musik „zum Ausdruck kommt“, kann demnach, schärfer zugespitzt, nur bedeuten, daß sie sich „vermittelst der Musik entlädt“. Damit ist bereits jene bemerkenswerte Tatsache umschrieben, die allgemein etwa formuliert werden könnte: umgangsmäßige Musik braucht nicht formal echt zu sein. Sie kann ganz ursprünglich aus den Möglichkeiten eines scharf begrenzten Lebenskreises heraus gestaltet werden, kann aber ebensowohl in erheblichem Umfang traditionell übernommene oder anderwärts geschaffene, fremdartige Mittel sich dienstbar machen. Der Gregorianische Choral z. B. dürfte schon im hohen Mittelalter dem ursprünglichen abendländischen Melodieempfinden keineswegs mehr entsprochen haben, was aber seine außerordentliche Bedeutung nicht nur für die bestehenden liturgischen Formen, sondern auch als Vorbild für Neuschöpfungen, als Gegenstand mehrstimmiger Bearbeitung und musikalischer Theorie nicht minderte. Noch Luther bediente sich als Kirchenmusiker der Gregorianik ebenso unbefangen wie seiner zeitgenössischen, niederländisch geprägten Melodik, und die formale Entwicklung des protestantischen Chorals bedeutet ja vor allem ein langsames Umschleifen der anfangs nur übernommenen, nicht ursprünglich deutschen Mensuralrhythmik zur Isometrie und quadratischen Periodisierung.

Mit dem Begriff formaler Echtheit ist demnach eine Frage in den Vordergrund gerückt, die ohne nähere Prüfung im allgemeinen erst dort sinnvoll gestellt werden darf, wo die Musik sich aus dienender und begleitender Rolle zur Selbstgenügsamkeit erhoben hat, also im früher besprochenen Sinne als „eigenständig“ gelten will. Erst auf das eigenständige Musizieren bezieht sich im Grunde auch der Gegensatz von „sachlich“ und „ausdrucksvoll“, wie wir ihn zunächst verstehen. Der Umweg über die Gebrauchsmusik bietet jedoch den Vorteil klarer Problemstellung, denn jetzt wäre sogleich zu fragen, ob die eigenständige Musik geradlinig die umgangsmäßige fortsetzt, insofern sich etwa in ihr die Gestimmtheit nunmehr einen organischen, formal echten Ausdruck eroberte? Behielte eine Inhaltsästhetik kühnster Art also recht? Eine solche Annahme beruhte auf völligem Mißverständnis der Tatsachen. Alle Gestimmtheit, wie sie im umgangsmäßigen Musizieren hervorbricht, wirkt nur insofern, als sie uns leiblich-seelisch aufschließt, beflügelt, die konkrete künstlerische Äußerung ermöglicht, stützt, sich vermittelst ihrer entlädt, aber nicht ausdrucksshaft in ihr verkörpert. Sobald die Musik ihre Beziehungen zu jenen „alltäglichen“, außermusikalischen Verhaltungsweisen löst, um rein ästhetische Gegenständlichkeit zu werden, hört sie auch auf, mit der mannigfachen alltäglichen Gestimmtheit verbunden zu sein. Daraus wäre nun nicht etwa auf die Notwendigkeit einer Formalästhetik zu schließen. Mit dem Gegeneinanderspielen fertiger Standpunkte ist hier ebensowenig weiterzukommen wie auf spekulativem Wege. Die Frage, was mit dem Begriff formaler Echtheit gemeint sei, was geformt wird und was formt, kann sinnvoll nicht für „Musik überhaupt“

oder „an sich“ gestellt werden, sondern zunächst nur für unsere Musik, worunter die gesamte abendländische Entwicklung als einheitlicher Organismus verstanden werden möge. Ob die Kategorien, die an diesem Sachgebiet etwa gewonnen werden, auch für andere Musiken gelten, bleibe vorläufig dahingestellt.

Als wesentlich mehrstimmig hat unsere abendländische Musik den Vorzug, nicht in der Auseinandersetzung mit traditionell übernommenen Vorbildern, sondern aus eigenen, ursprünglichen Kräften ausgebildet zu sein. Ob ihre Wurzeln teils in der spätantiken Paraphonie, teils im nordischen Terzenparallelgesang liegen, kommt für den gegenwärtigen Zusammenhang nicht in Betracht. Nachdem im kirchlichen Organum seit dem 11. Jahrhundert immer deutlicher das Prinzip einer freien Gegenstimme zur gegebenen Grundstimme herausgebildet worden war, erfolgte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts der entscheidende Durchbruch, an den sich ein bis heute ununterbrochener formgeschichtlicher Entwicklungszusammenhang anschloß. Was diesen Durchbruch zu einer fortbildungsfähigen, rational durchdringbaren Mehrstimmigkeit ermöglichte, war die Verbindung des mehrstimmigen, am Choral ausgebildeten liturgischen Singens mit der körperhaft-akzentischen, in ununterbrochenem Gleichmaß schwingenden modalen Rhythmik. Die beiden oben berührten technischen Grundlagen umgangsmäßigen Musizierens sind somit hier vereinigt. Es handelt sich jetzt darum, sie mit hinreichend formalen Kategorien zu erfassen, um sowohl ihre technischen Weiterbildungen als auch ihren immer wieder erneuten Sinn durch die gesamte Geschichte unserer Musik hindurch verfolgen und deuten zu können.

Als wortverhaftetes liturgisches Zusammensingen verfügt unsere mehrstimmige Musik in ihren Anfängen notwendig über eine Mehrheit von Sängern, mindestens zwei, die sich zu einer irgendwie bestimmbaren Einheit zusammenordnen. Die Formalisierung der ersten Tatsache ist uns geläufig, da wir von „Stimmen“ sprechen, auch wo es sich nicht mehr um die ihnen ursprünglich zugeordneten, getrennten Personen handelt. Die Einheit des Musizierens setzt sodann eine zureichende Beziehung zwischen den verschiedenen Stimmen voraus, die in mannigfachster Art gegeben sein kann, sei es durch unmittelbare Hinordnung aller Stimmen auf dasselbe Ziel der liturgischen Feier, durch Unterwerfung der „Begleitstimmen“ unter einen Führer, durch Erfüllung der verschiedenen Stimmindividuen mit gleichem, motivischem Gehalt, durch klangliche Zusammenfassung zum Akkord usw.: all diese Dinge und ebenso das wechselnde Verhältnis von Schöpfer, Ausführenden, mitwirkenden und empfangenden Hörern sind Ausprägungen der einen Grundkategorie, ganz formal etwa als das Miteinander zu bezeichnen, das für unsere Musik durchaus konstitutiv ist. Nicht um soziologische Tatsachen handelt es sich hierbei, sondern um das geformte, stilisierte Miteinander, wie es in jedem Werk als unentbehrliches Moment vorliegt. Eine prinzipielle Erörterung des Formbegriffs und seiner Beziehung zum Ästhetischen muß der philosophischen Ästhetik überlassen bleiben. Für die musikalische Kunsttheorie genügt ein Hinweis auf die beiden wesentlichen Eigenschaften alles Geformten: sich festhalten und sich erfüllen zu lassen. Jeder geformte Ausdruck — und es gibt, was B. Croce nachdrücklich betont

hat, nur Gradunterschiede zwischen künstlerischem und alltäglichem Ausdruck[1]) — läßt sich merken, aufzeichnen, symbolisieren und andererseits in seiner Verfestigung, wenn auch nur unter bestimmten Bedingungen, wieder verstehen, nachvollziehen, lebensmäßig erfüllen. Das Miteinander, das in jeder Musik geformt wird, umfaßt alle Beziehungen der genannten Arten, die für das jeweilige Musizieren wesentlich und somit für jeden Angehörigen des betreffenden Traditionskreises ohne weiteres erfüllbar sind. Solche Beziehungen für sich herausheben und etwa noch durch bildliche oder urkundliche Zeugnisse verdeutlichen, heißt durchaus nicht die Musik „soziologisch erklären", sondern sie auf ein ihr wesentliches Ausdrucksmoment hin interpretieren.

So wertvolle und mannigfache Aufschlüsse die Kategorie des Miteinander für eine Deutung der Musik beibringt, so scheinen noch gewichtiger die Phänomene, auf die das andere Prinzip der beginnenden Mehrstimmigkeit verweist. Was besagt jene Tatsache der „modalen Rhythmik", die im Notre Dame-Kreis den entscheidenden Durchbruch der Mehrstimmigkeit ermöglichte, und wie läßt sie sich für unsern Zusammenhang formalisieren? Der Verfasser hat an anderer Stelle den Nachweis versucht, daß die modale Rhythmik zunächst eine echt umgangsmäßige, ohne Störung und Kontrast in sich stets gleichmäßig verlaufende „Reihenrhythmik" akzentisch-körperhaften Charakters darstellt[2]), daß ferner die gleichzeitige Terminologie nicht auf analytisch-technische Begriffe, sondern auf echte Gestaltqualitäten abzielt. „1., 2., 3. Modus" ist im selben Sinne zu verstehen, wie wir vom „Walzer-, Foxtrot-, Tangorhythmus" reden. Das Beispiel des Tanzes vermag hier auch am besten weiterzuführen, da gerade im Unterschied der „alten" (europäischen) und „modernen" (amerikanischen) Tänze heute der verschiedene Grundrhythmus zweier Traditionskreise unmittelbar anschaulich wird. Es handelt sich hier um Unterschiede des Leiblichkeitsgefühls, der Art und Weise, wie der Körper überhaupt da ist, sich bewegt und in stilisierter Bewegung ausschwingt. Bei der Formalisierung des modalen Rhythmusbegriffs ist nun zu beachten, daß die Musik mit dem Übergang zur Eigenständigkeit sich grundsätzlich von der tänzerischen Bindung an den Körper löst. So bezöge sich also die musikalische Rhythmik ganz allgemein auf die Art und Weise, in der wir „überhaupt da sind" und uns „bewegen", auf einen bestimmten „zeitlichen" Grundcharakter unserer Existenz. Zum Miteinander gesellt sich damit die vorläufig noch klärungsbedürftige, zweifellos entscheidend wichtige Kategorie der musikalischen Zeitlichkeit. Auch hier handelt es sich selbstverständlich um geformte, stilisierte Zeitlichkeit. Die zeitlichen Grundbestimmungen unseres Daseins, Erlebens und Handelns sind uns zunächst verborgen. Wir können auf sie nur reflektieren, sie aber nicht unmittelbar explizit erfassen. Erst die geformte, ausgedrückte, Musik gewordene Zeitlichkeit ermöglicht ebenso das reine, sich selbst verborgene Nachvollziehen wie die begriffliche Erhellung vermittelst der (noch zu besprechenden) musikalischen Hermeneutik.

---

[1]) B. Croce, Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale, 1902 (deutsch 1905).

[2]) Archiv für Musikwissenschaft, 8 (1927), S. 149.

Die genannten Kategorien sollen nichts weiter bedeuten als allgemeinste Gesichtspunkte, die sich erst in der Anwendung auf die abendländische Musikgeschichte zu gehaltlichen Beschreibungen auszuformen und an der Fülle des Historischen zu bewähren hätten. Wie das etwa geschehen könnte, sei hier nur an einigen Beispielen versucht. Die Gesamtheit der abendländischen Musik gliedert sich für unsern rückschauenden Blick in mehrere verhältnismäßig geschlossene Traditionsverläufe, deren Zentren sich genügend klar abzeichnen, mag auch die genaue zeitliche Umgrenzung namentlich der Auflösungs- und Zwischenstadien mitunter strittig sein. Die großen Einheiten sind: der mittelalterlich-französische Traditionsverlauf von der Notre Dame-Schule bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts, mit dem kurzen, aber an neuen Anregungen reichen italienischen Seitentrieb des 14. Jahrhunderts, sodann die niederländische Epoche von Ockeghem bis Lasso und Sweelinck nebst ihren europäischen Verzweigungen. Von diesen übernimmt Italien am entscheidendsten das niederländische Erbteil, um es zu einer eigenen, bis ins 18. Jahrhundert reichenden Tradition umzuschmelzen. Ihr teilweise parallel liegen deutsche, französische und englische Zentren, bis im Zeitalter Bachs und Händels auch musikalisch die „deutsche Bewegung" einsetzt, um als geschlossener und alsbald Europa beherrschender Traditionsverlauf über die Romantik hin zur Gegenwart zu führen. Jeder dieser Traditionsverläufe hat seine eigenartige, unverändert durchgehende Grundbestimmung sowohl des Miteinander wie der Zeitlichkeit, wobei hier der Vereinfachung halber die musikalischen Bewegungen seit dem 17. Jahrhundert einheitlich zusammengefaßt seien. Für die mittelalterlich-französische Tradition steht die Zeitlichkeit im Grundcharakter der Wiederkehr. Schon in der umgangsmäßigen modalen Rhythmik, in höchster Stilisierung sodann im Prinzip der isorhythmischen Motette und zuletzt im Schematismus der festen lyrisch-musikalischen Formen des 14. Jahrhunderts handelt es sich stets um die unveränderte Wiederkehr bestimmter Elemente, sozusagen um ihre zeitlos-mechanische Vervielfältigung. Die Zeitlichkeit, die sich hier kundgibt, steht in engster Beziehung zur Natur-Zeit. Dort verkörpert sich für uns die Herrschaft der „ewigen Wiederkunft", in Tages- und Jahreszeiten, im Kreisen der Gestirne, im Aufblühen und Welken, Entstehen und Vergehen der für uns unveränderlichen Formen organischen Lebens[1]). Kaum wäre ein schrofferer Gegensatz zu dieser naturhaften Zeitlichkeit der mittelalterlich-französischen Tradition denkbar, als er sich nun in der niederländischen Epoche ausprägt. Die künstlerische Arbeit Ockeghems und seiner Generation geht auf den Abbau alles Mechanistischen aus, das sich noch in die burgundische Kunst hineingerettet hatte. Der rhythmische Gruppenaufbau wird durch neue Kräfte zu einem unaufhörlichen, kaum gegliederten Fließen umgewandelt. Auch die Stufe der rationalen Durchdringung dieses neuen Musizierens, das Zeitalter der niederländischen „Künste", fördert keine rationale Gruppenrhythmik, keine auf

[1]) Dieser Gedanke geht auf Herrn Dr. O. Becker zurück (vgl. seine demnächst erscheinende Abhandlung über „Mathematische Existenz" im Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung VIII, 1927, § 6b), dem ich auch sonst für mannigfache Anregung zu Dank verpflichtet bin.

dem Prinzip der Wiederkehr beruhende Großform zutage. In Motette und Madrigal des 16. Jahrhunderts flutet grenzenlos-frei der naturentbundene, schöpferische Geist: die Zeitlichkeit dieser Musik steht im Grundcharakter der Freiheit.

Ebenso verschieden, wenn auch nicht zu derart polarer Gegensätzlichkeit gesteigert, verhalten sich die Grundbestimmungen des Miteinander in diesen beiden Traditionsverläufen. Was für die Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Schule so bezeichnend ist, die grundsätzliche gehaltliche Selbständigkeit aller Stimmen und ihr Zusammenschluß einzig durch das transzendente Ziel der liturgischen Feier, bleibt in gewisser Weise für den ganzen Traditionsverlauf bestehen. Wie in der gesellschaftlichen und späteren freien Motettenkunst mehrere gehaltlich unabhängige, voneinander deutlich geschiedene Stimmen zusammengefügt werden, so unterscheidet sich auch noch in der solistischen Ballade eines Machaut die eigenartig-selbständig untermalende Führung der Begleitstimmen ganz unverkennbar bereits von der Technik einer burgundischen Chanson, bei der die Unterstimmen viel enger dem solistischen Cantus zugeordnet sind, teils im Fauxbourdonsatz mit ihm zusammengehen, teils seine latente Harmonik ausdeuten. Das Zusammenwirken in der mittelalterlich-französischen Musik ist demnach durch klangliche und rhythmische Gesetzlichkeiten geregelt, die in der Einzelstimme selbst nicht hervortreten, sondern unsichtbar hinter dem Werk stehen, gleichsam nur die Raumstruktur festlegen, in die sich die Mannigfaltigkeit der Stimmen einzuordnen hat. So dürfte es nicht mißverständlich sein, dem Miteinander des mittelalterlichen Traditionsverlaufs die Grundbestimmung eines Kosmos zuzuweisen. Die durchgreifende Umgestaltung des Satzes durch die erste Niederländergeneration wendet sich sogleich entscheidend gegen diesen Grundcharakter. Das Neue der Ockeghemschen Schreibweise liegt in der zunehmend gleichartigen, vokalen Behandlung aller Stimmen, deren jede auf ihre besondere Weise den gleichen Gehalt, sei es textlich oder oft auch melodisch, ergreift und sich aneignet. Noch bei Ockeghem selbst kristallisiert sich dieser neue Wille in deutlich verfolgbaren Stufen zum neuen Satzprinzip der Durchimitation. Die hiermit erfolgte Vereinheitlichung des Werkes als Ausdruck eines bisher ganz zurücktretenden Schöpferwillens darf jedoch nicht mißverstanden werden. Es handelt sich nicht um freie Schöpfung, sondern um musikalische Interpretation eines vorgegebenen Textes. Die Tätigkeit sowohl des Komponisten wie des einzelnen Sängers ist sachlich gerichtet und begrenzt. Das Miteinander bestimmt sich aus diesem neuen Grundcharakter der Musik sozusagen als Organon der Textauslegung und -aneignung.

In ähnlicher Kürze die Entwicklung nach dem Abklingen der Niederländerepoche weiterzuverfolgen, wäre nun allerdings angesichts der Vielfältigkeit und Verflochtenheit der neuen schöpferischen Tendenzen ein gewagtes Unterfangen. Immerhin läßt sich für die Zeitlichkeit der gesamten folgenden Traditionen eine unverkennbare Abwendung von der niederländischen „Freiheit" feststellen. Das Prinzip der Wiederkehr beginnt alsbald seine grundlegende Rolle zurückzuerobern, nicht nur in harmonisch durchsetzter Gruppenrhythmik und Sequenztechnik, sondern auch im Formenaufbau. Eine Schar neuer Begriffe weist bereits darauf hin: Ritornell, da capo und Reprise als Grundelemente ebenso wie

Chaconne und Passacaglia, Lied- und Sonatenform; selbst die Motette endet schließlich in der motivisch vereinheitlichten Fuge. Und doch handelt es sich hier nicht um Wiederkehr im Sinne der mittelalterlichen Natur-Zeitlichkeit. Auch die höchste Rationalität der Aufklärungsepoche ist völlig verschieden von der mittelalterlichen Rationalität etwa des 14. Jahrhunderts. Den neuen, musikalisch fundamentalen Symmetriebegriff kennt das Mittelalter als Aufbauprinzip überhaupt nicht. Daß Ähnlichkeit gleichzeitig verbindet und trennt, daß melodisches und rhythmisches Aufeinanderbeziehen zweier Glieder sie gleichzeitig zu „Aufstellung" und „Antwort" gegeneinanderspannt, verweist bereits auf eine Grundstruktur der Zeitlichkeit, die mit der mittelalterlichen nichts zu schaffen hat. Sie wirkt sich im Großformalen dahin aus, daß ein Glied nicht schlechthin wiederkehrt, sondern als bereits Dagewesenes wieder aufgenommen wird, im da capo improvisierend verziert, in der Reprise abgewandelt — oder wäre es auch nur als Zurücklaufen „in den Anfang" —, in der Variation frei umgestaltet, somit in schöpferischer Freiheit zugleich Wahrung des Gegebenen: die Wiederkehr wird zur Wiederholung. Was das musikalische Miteinander dieser Epoche betrifft, so ist zu beachten, daß trotz des teilweise noch übernommenen mehrstimmigen Singens die eigentlich stilbildenden Kräfte zum entscheidenden Teil in der Instrumentalmusik, zum geringeren im solistischen, begleiteten Vokalsatz sich auswirken. Grundtatsache ist seit dem Ende des niederländischen Traditionsverlaufs die Einbettung alles Musizierens in das Klangliche, die Entwicklung jeder Stimme aus einer begründenden Harmoniefolge. Die bisher als „Organon" zu musikalisch-sachlichem Dienst vereinigten, aber individuell erfüllbaren Stimmen werden entselbständigt, grundsätzlich vom Ganzen abhängig gemacht und zum bloßen Darstellungsmittel herabgedrückt. Der Charakter als Solo- oder Begleitstimme verweist nur auf Gradunterschiede der Ergänzungsbedürftigkeit. Mit dieser Verlegung des Schwergewichts in das Werk selbst, als Schöpfung und „Ausdruck" schlechthin, tritt die Person des Schöpfers nun entscheidend in den Vordergrund. Die Ausführenden sind seine Vertreter oder Werkzeuge. Sie stufen sich nach Maßgabe ihres Anteils am Werk, so daß eine aufsteigende Reihe etwa vom Zuhörer Chorsänger und Spieler über den Solisten, Kapellmeister, Organisten und Klavierspieler zum Schöpfer selbst führt. Daß im einzelnen diese Rangordnung im historischen Verlauf mehrfach wechselte, hat besondere Gründe, die hier außer Betracht bleiben können.

Neben einer solchen ersten Ausformung der Grundkategorien im Hinblick auf die großen Traditionseinheiten wäre nun auch kurz am Beispiel zu zeigen, auf welche Weise sie in technischen Einzelheiten wie im Harmonischen und Kontrapunktischen greifbar zu werden vermögen. Die Denkweise der ersten abendländischen Mehrstimmigkeit ist ihrem Ursprung gemäß rein kontrapunktisch. An der Geschichte der ältesten Motette läßt sich beobachten, wie erst mit dem allmählich stärkeren Hervortreten des Zuhörers das Klangliche als gewissermaßen außenperspektivische Anordnung der Stimmen zu Akkordsäulen entdeckt wird. Sein Auftreten im mittelalterlich-französischen Traditionsverlauf läßt sich weitgehend rein aus den Wandlungen des Miteinander verstehen. Auch

das Vordringen der eigentlichen Klangkonsonanzen Terz und Sext mit ihrem elementar-sinnlichen Klangreiz verweist in erster Linie auf die zunehmende Passivität und Hingabe des Zuhörers und bedeutet an sich noch keine Annäherung an eine wirklich funktionale Harmonik. Erst im italienischen Trecento zeigen sich Dinge, die unverkennbar auf Funktionalität schließen lassen, und zwar bemerkenswerterweise bereits von vornherein in der dünnen, terzenarmen Zweistimmigkeit der ältesten Madrigale. Da die Frottole und Falsibordoni des 15. Jahrhunderts sich in genau derselben Hinsicht wiederum höchst charakteristisch von der niederländischen Kontrapunktik abheben, so scheint demnach die harmonische Funktionalität zunächst auf einen spezifisch südlichen Ausdruckswillen zu verweisen. Worum es sich hierbei handelt, lehren unmißverständlich bereits die ältesten Madrigale. Trotz ihrer zweistimmig-kontrapunktischen Anlage sind sie in wesentlichen Partien eher ein koloraturreiches Solo, dem die stützende Begleitstimme ein sicheres harmonisches Raumgefühl verschafft. Auch die kunstreiche Solostimme allein genommen verliert sich nicht in planlosem Koloraturschwall, sondern ist beherrscht, übersichtlich und selbstbewußt gestaltet. Der Sänger überschaut sozusagen gleich bei Beginn jeder Phrase seine bevorstehende Leistung, erkennt die möglichen Zielpunkte, behält auch im Wirbel virtuoser Künste stets den Willen zum übersichtlichen Zusammenhang, zur Dar-stellung. So braucht die Unterstimme nur klanglich auszudeuten, was in der Gesamterfindung bereits latent enthalten ist. Leittonanschluß, Aufeinanderbeziehen der Schlüsse durch Beschränkung auf möglichst wenige, gegensätzliche Stufen, Ausprägung der Dominant-Tonika-Polarität, also alle wesentlichen Elemente der abendländischen funktionalen Harmonik sind hier zum erstenmal geprägt als Ausdruck einer, wie es scheint, spezifisch südlichen Zeitlichkeitsdimension: sich selbst, d. h. sein inneres und äußeres Vollziehen überschaubar zu haben, in der Grundmöglichkeit der Darstellung zu leben.

Was in anderen Traditionsverläufen dieser Bestimmung entspricht und wie sie bei der Übernahme der technischen und formalen Mittel mit diesen sich abwandelt, sei hier nicht verfolgt. Es möge nur außer dieser zweiten Dimension der Zeitlichkeit noch eine weitere aufgewiesen werden, die zum Gegensatz sachlichen und ausdrucksvollen Musizierens zurückleitet. Daß dieser Gegensatz mit der musikalischen Entwicklung innerhalb der großen Traditionsverläufe zusammenhängen muß, lassen bereits die oben angeführten Beispiele vermuten. Auch hier scheint der Zeitlichkeitsbegriff eine entscheidende Deutungsmöglichkeit zu gewähren. Die getroffenen Grundbestimmungen als Wiederkehr, Freiheit und Wiederholung bezogen sich nur auf die formalsten Grundcharaktere innerhalb des jeweiligen Traditionsverlaufs, zu deren inhaltlicher Erfüllung ein genaues Eingehen auf Technik und Formgebung der einzelnen Generationen und Meister erforderlich wäre. Allgemein lassen sich jedoch gewisse Richtpunkte der Entwicklung abstecken. Sobald das Musizieren sich aus umgangsmäßiger Gebundenheit löst und auf der eigenständigen Stufe Selbstgenügsamkeit und formale Echtheit beansprucht, handelt es sich für den Schaffenden darum, „reine", absolute Musik zu gestalten. Das bedeutet für die ersten Generationen

keineswegs Kundgabe individueller Offenbarung, sondern schönheitlich-sachliches Formen nach Gesetzen, wie sie als Struktur der Zeitlichkeit, aus der „man" lebt, und des Miteinander, in dem man lebt, dem schöpferischen Geist eingeboren sind. Mag solche Musik uns abstrakt, ohne jeden individuellen Zug und seelisches Leben erscheinen: der gleichzeitige Hörer fand in ihr verborgenste Gesetze seines eigenen Daseins geformt, deren Erfüllung ihn zu wunderbarer Klarheit und Freude zu stimmen vermochte. Erst von dieser Stufe aus führt der geschichtlich immer wieder beschrittene, vielleicht notwendige Weg zu stets gesteigerter Differenzierung der Zeitlichkeit. Vom stilisierenden Ergreifen der Grundstruktur eines sozusagen heroisch-ganzheitlichen Lebens geht die Entwicklung zum „ausdrucksvollen" Erformen vieldimensionaler Befindlichkeit und von dort weiter bis zur letzten romantischen Zerfaserung des Augenblicks. Wie weit und in welcher Weise die musikalische Zeitlichkeit sich derart zu differenzieren vermag, hängt von anderen Voraussetzungen ab. In der mittelalterlichen Tradition z. B. gilt Musik stets als etwas spezifisch „Freudiges", wie schon der angeführte Ausspruch eines Machaut auffällig zeigt. Das Beglückende der Zeitlichkeitsstilisierung scheint man demnach auch noch in jenen Epochen weitaus überwiegend empfunden zu haben, aus deren Musik wir die ausdrucksvolle, stimmungshaft-melancholische Befindlichkeit spätgeborener Romantik, den „Herbst des Mittelalters" heraushören möchten.

Zu genauerem Verständnis des Gegensatzes von sachlicher und ausdrucksvoller Musik ist nun allerdings erforderlich, über die bisher behandelten allgemeinsten Kategorien hinaus zu musikalisch-sachhaltigen weiterzugehen. Miteinander und Zeitlichkeit beziehen sich zwar auf wesentliche Momente des Musizierens und erfordern zu ihrer Erkenntnis genaue formale Analysen, ohne jedoch musiktechnische oder überhaupt spezifisch musikalische Begriffe zu sein. In diesem Zusammenhang kann es sich nur darum handeln, einige Gesichtspunkte herauszustellen, unter denen die längst beachteten musiktechnischen Einzelfragen miteinander etwa in neue, sich gegenseitig erhellende Beziehungen treten und künstlich getrennte Dinge wieder in ihrer ursprünglichen Einheit sichtbar werden könnten. Historisch gesehen dürfte für unsere Musik das Melodische als das ursprünglichste, nicht weiter ableitbare Phänomen zu gelten haben. Richtet man auch hier wieder den Blick zunächst auf die großen Einheiten der Traditionsverläufe, so wird sogleich anschaulich, daß die Melodik etwa Beethovens und Wagners derjenigen Bachs unvergleichlich nähersteht als der altniederländischen oder frühitalienischen. In weniger ichlich bestimmten Traditionen ist die Ähnlichkeit der Melodiegestalt, etwa bei Ockeghem und Lasso, in einer Machautschen Motette und einer Perotinischen Clausula so groß, daß man von derselben Substanz reden könnte, aus der die älteren und jüngeren Meister schöpften. Es geht hier freilich nicht an, Diastematik, Formgebung, Rhythmik, latente Harmonik usw. voneinander zu trennen. Melodische Substanz ist für die ältesten Traditionsverläufe geradezu ein Vorrat geprägter melodischer Wendungen, deren sich jeder Musiker aufs unbefangenste bedient. Nur diese Tatsache, als „typologische" Arbeit für gewisse Zeiten längst beachtet, ermöglicht überhaupt eine erste musikalische Gemeinschafts- und Traditionsbildung. Ein weitverbreitetes

umgangsmäßiges Musizieren, bei dem ein jeder zur Substanzprägung beitragen kann, zum mindesten aber die typologischen Wendungen selbst immer wieder vollzieht, so sehr in ihnen lebt, daß er sie gleichsam doch mitgeprägt hat, schafft erst die notwendige Grundlage für das Verstehen von Musik, besser: das Verstehen dieser Musik. Denn nur dort, wo eine unmittelbare oder traditionsmäßige Substanzgemeinschaft vorliegt, haben wir echten Zugang zum Kunstwerk. Reißt die Tradition ab, so ist die Musik, beispielshalber die griechische, im selben Sinne tot wie eine tote Sprache. Die Traditionsverläufe innerhalb der abendländischen Musikgeschichte und spezieller noch die einzelnen Generationen oder Schulen könnte man geradezu als relativ geschlossene Substanzgemeinschaften bezeichnen und ihre „Substanz" in exakten stilistischen Beschreibungen aufweisen, wie es W. Fischer vorbildlich für das 18. Jahrhundert unternommen hat[1]). Nur würde hierbei, je weiter man vom Mittelalter zur Gegenwart fortschreitet, das Schwergewicht sich immer mehr von einer Summe handgreiflicher, geprägter Wendungen auf den Nachweis typischer Gestaltenergien formaler, harmonischer und rhythmischer Art verlegen. Für den früheren Musikunterricht war diese Tatsache von größter Bedeutung. Wenn Coclicus von seiner Lehrzeit bei Josquin spricht, Senfl von Heinrich Isaak, so erfahren wir, daß die Kompositionslehre darin gipfelte, die Werke des Meisters nachzubilden. Nicht nur formale Regeln, sondern musikalisch-melodische Substanz im geformten Vorbild sollte überliefert werden. Auch die Verhältnisse zu Bachs und Händels Zeiten wären in ähnlichem Sinne hier anzuführen: die Bewertung der „Invention", der Übernahme fremden Gutes und der „ars inveniendi", von der A. Schering kürzlich handelte[2]). Eine derartige, in umgangsmäßigen und sachlichen Epochen ausgebildete Substanzgemeinschaft ist nun ihrerseits erst Voraussetzung für jedes ausdrucksvolle Musizieren. Nur wo ein Vorrat von melodischer Substanz und Gestaltenergie in breiter Durchschnittlichkeit vertraut ist, vermag jetzt der Differenzierungswille sich verständlich zu machen. Eine reife Motette Lassos z. B. redet unverkennbares „Niederländisch". Zweifellos läßt jedes Motiv sich irgendwie ähnlich auch bei Vorgängern und Zeitgenossen nachweisen, aber von der klassisch einfachen, gewissermaßen normalen Form etwa der Josquinschen Melodik ist trotzdem alles durch charakteristische Abwandlungen unterschieden. Nur im Vergleich mit seiner erst zu erschließenden substanziellen „Urform" ließe sich am konkreten musikalischen Motiv sein „Ausdrucksgewicht", ließe sich die Prägungskraft seines Schöpfers ungefähr erfühlen, niemals aber durch Maß und Zahl festlegen oder gar inhaltlich bestimmen[3]). Als natürliche Folge solcher differenzierten, ausdrucksvollen Musik wendet sich nun der Hörer mehr und mehr von der großen Zeitlichkeitsgestaltung zum Einzelnen und Einmaligen. Die Substanz- und Traditionsgemeinschaft wird auf-

---

[1]) Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, Beiheft 3 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (1915).

[2]) Im vorigen Jahrgang (1925) dieses Jahrbuchs.

[3]) Es bedarf wohl kaum eines Hinweises auf die völlige Aussichtslosigkeit aller Versuche, künstliche, d. h. ungeprägte und keiner Tradition angehörige „Elementarmotive" zu untersuchen und sie gar auf einen vermeintlichen Ausdrucksgehalt zu befragen.

gelockert, beginnt sich allmählich zu zersetzen — ein unabänderliches Schicksal, wohl nirgends so tief ergriffen, so großartig und selbstverschwenderisch erfüllt wie in der deutschen romantischen Tradition. Der Expressionismus bezeichnet den End- und Umschlagspunkt: der Schaffende teils noch innerhalb persönlicher, sektenhaft geschlossener Gemeinde, teils völlig einsam, eine jüngere Generation in verzweifelter Erkenntnis bemüht, die Wirklichkeit wieder zu ergreifen und neue Bindungen zu suchen.

Neben der Substanz als dem Vorrat von musikalischen Elementen und Gestaltenergien, aus dem jede Tradition musikalisch formt, kommen für die Ordnung der Grundbegriffe zunächst die Mittel und Prinzipien in Betracht, mit denen man Musik als geformtes, für sich bestehendes Kunstwerk gestaltet — sie seien zusammenfassend als Gerüst bezeichnet —, sodann das Hörbare der Musik als solches, ihre Klanglichkeit. Im Schaffen der verschiedenen abendländischen Traditionskreise hat das Gerüst interessante Wandlungen erfahren, von der konstruktiven Tenorarbeit des Mittelalters über die englisch-burgundische Choralkolorierung bis zum grundsätzlichen Textanschluß der Niederländer, um erst dann in dem uns gewohnten Sinne musikalisiert zu werden, d. h., nicht als musikfremder Bestandteil in die Komposition hineinzuragen, sondern als musikalisches Symmetrie- und Wiederholungsprinzip auch seinerseits unmittelbar der Zeitlichkeitsformung zu dienen. — Eine eigenartige und nicht leicht aufzulösende Problematik bringt die Klanglichkeit der Musik mit sich. Die Instrumentenkunde lehrt uns, wie nachdrücklich jeder Traditionsverlauf seine eigene Klanglichkeit ausprägt. Obwohl wir vom Klanglichen aufs stärkste affiziert werden können und auch jene Unterschiede im Hören intensiv erfassen, stößt doch ein Versuch, über die ersten Beschreibungen des Sinnlichen (etwa „seelenvoller" Streicher-, „kühler" Bläserklang, „punkthafte" Melodik des Mittelalters mit der zugeordneten „perlenartigen" Streichtechnik) hinaus zur Deutung vorzudringen, auf erhebliche Schwierigkeiten. Ohne hierauf weiter einzugehen, sei im gegenwärtigen Problemzusammenhang der „ausdrucksvollen" Musik nur noch die Rolle der Symbolik kurz berührt. Hält man an der Einsicht fest, daß Musik nur im Vollziehen zugänglich wird und ihr Sinn sich rein in eben diesem Vollziehen erfüllt, nicht im Erfassen eines irgendwie „gemeinten" oder „dargestellten" Anderen, so ergibt sich die strikte Unmöglichkeit für alle Musik, als Musik Gegenständliches eindeutig darzustellen, seien es nun Dinge unserer Umwelt oder dinghaft isolierte Affekte, Gefühle u. dgl. Tatsache ist es allerdings, daß nicht nur in Musikdrama und sinfonischer Dichtung, sondern auch in zahllosen älteren Werken Musik etwas darstellen, auf etwas verweisen oder dem einzelnen Affektausdruck dienen will. Solches vermag sie jedoch nur in der Rolle des Symbols, womit die Grenze der musikalischen Unmittelbarkeit überschritten wird. Ein Symbol „bedeutet" etwas, will als Sinnbild eines andern genommen werden: alles Symbolische ist — im Gegensatz zur Musik — wesentlich intentional. Von den verschiedenen, nicht immer scharf trennbaren Möglichkeiten musikalischer Symbolwerdung darf als ursprünglichste vielleicht die umgangsmäßige Symbolik gelten: umgangsmäßige, bedeutungsverhaftete Musik wird als Zitat, eingebaut in einen eigenständigen Zusammenhang, zum Symbol

jenes Bedeuteten, als solches naturgemäß nur demjenigen verständlich, der in der betreffenden umgangsmäßigen Musik (z. B. dem Choral) lebt. In gewissem Sinne wären hierzu auch die vom 15. bis zum 18. Jahrhundert so beliebten satztechnischen Symbolismen zu rechnen („falsche" Quintenparallelen, Kanonsymbolik), die nur der geschulte Musiker, dieser jedoch sozusagen umgangsmäßig-reflexiv versteht[1]). Die Hauptgattungen „ausdrucksvoller" Symbolik sind sodann die illustrative, die das Bewegungsmäßige oder Eindruckshafte eines Vorgangs unmittelbar nachbildet, und die assoziative, diese das große Entdeckungsgebiet der Romantik, von stimmungshafter Klangsymbolik bis zum etikettierenden Leitmotiv reichend. Für die großen Probleme des Musikalischen kommt diesen Dingen jedoch nur eine verhältnismäßig periphere Bedeutung zu, weshalb sie hier an letzter Stelle und mehr anhangsweise behandelt seien.

Ohne Anspruch auf Systematik sollten die hier skizzierten musikästhetischen Begriffe nur zeigen, inwiefern die formale Analyse des Musikalischen einheitlich der Aufgabe seiner Deutung sich unterzuordnen vermag. Bereits mit dem Begriff der formalen Echtheit wurde eine solche Deutungsmöglichkeit stillschweigend vorausgesetzt. Allerdings muß dazu betont werden, daß es unmittelbare Kriterien formaler Echtheit für die historische Untersuchung nicht gibt und erst der umfassende Vergleich aller formalen Einzelheiten die Voraussetzung dafür schafft, Musik als Ausdruck menschlichen Daseins zu interpretieren. In diesem Sinne wäre denn das eigentliche Ziel aller heutigen Musiktheorie und Musikgeschichte als Hermeneutik zu bezeichnen. Inwiefern eine solche „Auslegekunst" sich an die spätromantische, mit H. Kretzschmars Namen verbundene Hermeneutik etwa anschließt und worin sie von ihr abweicht, und daß sie andererseits mit der von H. Riemann am entschiedensten vertretenen formalen Analyse steht und fällt, dürfte bereits aus den obigen Ausführungen zur Genüge hervorgehen. Eine der wichtigsten Aufgaben der Musikwissenschaft wäre es dementsprechend, den traditionellen Gegensatz von Hermeneutik und formaler Analyse aufzuheben und beide immer tiefer miteinander zu durchdringen. Wir erkennen heute, daß Forscher wie Riemann und Kretzschmar im Grunde nur auf verschiedenen Wegen (die in der Spätromantik wohl nicht zu vereinigen waren) dem gleichen Ziele zustrebten: Musik zu verstehen, d. h. sie begrifflich interpretierbar zu machen und damit die Unmittelbarkeit des Musizierens grundsätzlich zu überschreiten. Das Musizieren als solches hat nicht die Tendenz, mit seinen eigenen Mitteln sich selbst zu verstehen. Jedes begriffliche Erhellen bedeutet hier einen von außen hinzukommenden, fremdartigen Neuansatz. Diese Spannung zwischen Musizieren und Verstehen, Musik und Hermeneutik führt uns wiederum zu musikalischen Gegenwartsfragen zurück, deren kritische Darstellung einem anderen Zusammenhang vorbehalten sei: dem Problem der Tradition, des Historischen, der Musiktheorie und Musikerziehung.

---

[1]) Zu Bachs Symbolik vgl. man die Abhandlung A. Scherings im Bach-Jahrbuch für 1925. Nur in einem Punkt möchte ich mich dem verehrten Forscher nicht anschließen: daß alle Musik bereits einen Symbolismus ersten Grades darstelle (S. 48). Der Symbolbegriff wird von uns doch noch so wesentlich als intentional verstanden, daß es mir nicht zweckmäßig erscheinen will, ihn bis zur Umspannung des wesentlich nicht-intentionalen musikalischen Ausdrucks auszuweiten.

Totenschau für das Jahr 1926

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen

AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung
BJ = Bach-Jahrbuch (Leipzig)
DBJ = Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Berlin)
DMZ = Deutsche Musiker-Zeitung
DTZ = Deutsche Tonkünstler-Zeitung
Kl = Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter)
MDO = Musica d'Oggi (Milano)
MER = Die Musikerziehung
MGKK = Monatschrift f. Gottesdienst und kirchl. Kunst
MK = Musiker-Kalender (Hesse-Stern)
MMR = Monthly Musical Record (London)
Mu = Die Musik
Musa = Musica sacra
MW = Die Musikwelt (Hamburg)
NMZ = Neue Musik-Zeitung
NZ = (Neue) Zeitschrift für Musik
Orch = Das Orchester
RMC = Revista Musical Catalana (Barcelona)
RMI = Rivista Musicale Italiana (Torino)
RMTZ = Rheinische Musik- und Theater-Ztg. (Köln)
Si = Signale
St = Die Stimme
ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft

ADAIEWSKY, Ella von, s. Schultz-Adaiewsky.

ADLER, Emanuel, Domorganist und Musikpädagoge. † in Breslau (80). Musa 188; St XX, 251.

ALBANESI, Carlo, Pianist und Komponist. † 21. September in London (68). MDO 286; MMR 309.

ANDERSEN, Anton, Prof., Komponist. † in Stockholm (81). NZ 647; Mu XIX, 150; RMTZ 442; DMZ 1171.

APEL, Pauline, die treue Haushälterin von Franz Liszt. † 18. September in Weimar (88). AMZ 780; RMTZ 350; Si 1374; DMZ 939; Orch 235; NZ 646.

BARROW-DOWLING, T., Organist und Chormeister. † im September in Capetown. MMR 309.

BARY, Alfred von, Professor Dr., Kammersänger. † in München (53). St 21, 58; AMZ 726; RMTZ 350; Orch 224; NMZ 48, 46; Mu XIX, 150.

BASSERMANN, Fritz, Prof., Violinpädagoge. † in Frankfurt a. M. (77). RMTZ 372; AMZ 851; NZ 647; MER 257.

BECHT, S., Professor, Hofkapellmeister a. D. † in München (67). Musa 188; NMZ 47, 312; Orch 92; Mu XVIII, 638.

BECKER, Fritz, Cellovirtuose. † in Basel. Mu XVIII, 638.

BENDIX, Victor, Komponist und Musikdirektor. † in Kopenhagen (75). Mu XVIII, 482.

BENNEWITZ, Anton, ehemaliger Direktor des Prager Konservatoriums. † 30. Mai in Hirschberg in Böhmen (94). Si 951; RMTZ 295; NZ 459; Mu XVIII, 867.

BERLEPSCH, Erich von, Organist. † 14. Juli in Leipzig (61).

BESSELL, Hans, Professor, Musikschriftsteller. † 13. Dezember in Kiel. Si 1849; AMZ'27, 180.

BIEHRING, Eduard, Professor, Kammervirtuose (Oboe). † in Dresden. AMZ 851; Mu XIX, 149; Orch 266.

BIELER, August, Solocellist der Kapelle des Landestheaters. † in Braunschweig (63). Orch 153.

BIRKLE, Dr. Suitbert, Abt des Klosters Seckau, Choralforscher. † in Knittelfeld (50). Musa 188; St XX, 251.

BLAHA, Luise, gefeierte Bühnensängerin. † in Budapest (76). Mu XVIII, 482; NZ 110.

BLANCHETT, Alfred, Organist at St. Mary's Church. † in Slough (57). MMR 147.

BOHRISCH, Albert, Lehrer für Sprachheiltechnik und Vortrag. † in Hannover. St XXI, 23.

BÖRNER, Paul, Kirchenmusikdirektor in Altenburg. † in Leipzig (52). MER 257.

BOYER, Cyprian, französischer Kirchenkomponist (73). NZ '27, 47.

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der betreffenden Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Verstorbenen.

BRAUN, Rudolph, Professor, blinder Orgelvirtuose und Komponist. † in Wien (57). Mu XVIII, 482; NZ 110.

BRODERSEN, Friedrich, Bariton der Münchener Staatsoper. † 19. März bei einem Gastspiel in Krefeld. St XX, 187; Mu XVIII, 638; NMZ 47, 312; RMTZ 112.

BUERS, Wilhelm, Kammersänger, † 20. April an den Folgen eines Automobilunfalls in Hamburg (47). RMTZ 128; Si 673; NMZ 47, 356; AMZ 384; Mu XVIII, 715.

CALADO, Mário, Pianist. † im August in Barcelona (63). RMC 268.

CASSIRER, Fritz, Kapellmeister und Kunstschriftsteller. † 25. November in München (56). Si 1833; RMTZ 442; AMZ 1052; NZ '27, 47.

CATOIRE, Gregor, Musiktheoretiker und Komponist. † in Moskau (57). Mu XVIII, 867.

CAVALLERY, Walter, Mitglied der Staatskapelle. † in Berlin (55). Mu XVIII, 562.

CHALLIER, Willibald, Musikverleger. † in Berlin (85). Mu XVIII, 482; NZ 110.

CIPOLLONE, Alfons, Komponist. † in Teramo (83). NMZ 47, 312; Mu XVIII, 638.

CORDES, Johannes, Domorganist. † 2. März in Paderborn (52). Musa 268.

CORTELLA, Alessandro, Musikschriftsteller und Librettist. † 30. Oktober in Florenz. MDO 334.

COVIELLO, Nicola, Direktor der Balham School of Music in London. † im Juni in New York (79). MMR 211.

CRONBERGER, Willi, Gesangspädagoge, Kammersänger. † in Hamburg (69). St XXI, 23.

CROSS, John Albert, Gründer der Musikschule. † 31. Juli in Manchester (83). MMR 309.

DENT, J. M., Musikverleger. † 9. Mai in Croydon (76). MMR 174.

DIETRICH, Fritz, städtischer Kapellmeister. † 30. März in Aachen (52). Orch Nr. 8, XXX; DMZ 338; RMTZ 112; NZ 307.

EBERHARDT, Goby, Professor, Violinpädagoge. † 13. September in Lübeck (74). DMZ 912; AMZ 726; RMTZ 372; NMZ 48, 66; NZ 647; Mu XIX, 149; St XXI, 46.

ECKENER, Alfred, Violinvirtuose. † in der schleswig-holstein. Provinzial-Irrenanstalt in Schleswig. AMZ 827.

EICHLER, Karl, Klavierpädagoge und Komponist. † in Ulm a. D. (92). NMZ 48, 22.

ELIZZA, Elise, Kammersängerin. † in Wien. AMZ 582; Orch 152; Mu XVIII, 867.

ENGEL, Eduard, Professor, Gesangspädagoge. † 4. Febr. in Dresden (82). Mu XVIII, 562; Kl 44.

EPSTEIN, Julius, Klavierpädagoge. † in Wien (94). Mu XVIII, 638; RMTZ 112; NMZ 47, 332.

ERDMANN, Robert, Chordirektor des Landestheaters. † in Karlsruhe. NZ 111.

ERLER, Karl, Gesangsmeister. † in München (67). RMTZ 112; NZ 307; Kl 44.

EULENBURG, Ernst, Musikverleger. † 11. September in Leipzig (79). Si 1340; AMZ 726; RMTZ 350; NZ 583; NMZ 48, 46; ZM IX, 61; Mu XIX, 149; St XXI, 46; Kl 49,7.

FILIPPONI, Tina, Pianistin. † 15. September in Resina (24). MDO 302; NMZ 48, 66; Mu XIX, 150; RMC 334.

FINCK, Henry T., Musikschriftsteller und Kritiker. † 29. September in Rumford Falls, Minnesota (72). MMR 338; Mu XIX, 306.

FLEURY, Louis, Flötenvirtuose. † 10. Juni in Paris. MMR 211; NZ '27, 47.

FOURNETS, René, Opernsänger und Gesanglehrer. † im November in Pau (68). MMR 371.

FREIBERG, Otto, Professor an der Universität. † in Göttingen (81). ZM IX, 122; NZ '27, 47.

FREIXAS, Narcisa, Komponistin. † 20. Dezember in Barcelona (66). RMC 336.

GAY, Joan, Komponist, in Barcelona geboren. † 16. Januar in Argentinien (59). RMC 49.

GÉDALGE, André, Musiktheoretiker. † in Paris (70). St XX, 164; RMC 50; RMI 314.

GEIPEL, Walter Edwin, Geigenbauer. † 10. August in Mannheim. Si 1238; Orch 200; RMTZ 295.

GERHARTZ, Dr., Musikhistoriker. † 18. September in Bonn (27). AMZ 826; RMTZ 350; Mu XIX, 149; ZM IX, 122.

GERL-BENETTI, Frau Adele, Gesangsmeisterin. † in Prag (72). NZ 647.

GILLMANN, Max, Kammersänger, Bassist an der Staatsoper. † in München (52). AMZ 780; NMZ 48, 46; NZ 647.

GÖHRING, William Dr., Geh. Legationsrat und langjähriger Vorsitzender der Gewandhaus-Direktion und langjähr. Kurator der Musikbibliothek Peters. † 7. November in Leipzig (81). NZ '27, 47.

GOMPERZ-BETTELHEIM, Karoline, einst gefeierte Sängerin der Oper. † in Wien (80). Mu XVIII, 402.

GOTTINGER, Heinrich, Professor, ehemaliger Direktor der Stadttheater Graz und Düsseldorf. † in Wien. Mu XVIII, 638.

GREENHALGH, J. H., Tanzkomponist. † 18. August in Blackpool (53). MMR 309.

GRUBER, Franz Xaver, Dom-Kapellmeister, Professor. † 12. März in Salzburg (51). Musa 138; Mu XVIII, 638; St XX, 190; RMTZ '27, 13.

GRUBER, Friedrich, Kapellmeister von der Bayreuther Oper. † auf einer Gastspielreise in Hermannstadt. AMZ 1098.

HADDOCK, Edgar, Vorsteher des College of music. † 10. August in Leeds (60). MMR 275.

HAGEDORN, Thomas, Komponist und Gesanglehrer. † 2. November in Leipzig (55). NZ 711.

HAGEN, Adolf, Hofkapellmeister a. D. † in Dresden (75). AMZ 554; RMTZ 263; NZ 459; St XX, 251.

HEIZ, Robert, Musikdirektor. † in Menziken im Aargau (63). NZ 519.

HELBIG, Alfred, Kapellmeister und Komponist. † in Dresden (58). Mu XVIII, 482; NZ 110.

HERVÉ jun., Gardel, Komponist. † 20. Juli in Paris (79). DMZ 747.

HEYLAND, Arthur, Pianist und Komponist. † in Berlin. AMZ 394.

HOCHBERG, Reichsgraf Bolko von, der frühere Generalintendant der Königlichen Schauspiele zu Berlin. † 1. Dezember in Salzbrunn (83). AMZ 1048; RMTZ 442; DMZ 1171; NZ '27, 47.

HOFFMANN, Alfred, Musikverleger, Inhaber der Firma C. F. Kahnt. † 20. September in Leipzig (64). RMTZ 350; NZ 583; NMZ 48, 46; Mu XIX, 149; St XXI, 46; Kl 49, 7.

HOFMANN, Ida, deutschungarische Pianistin und Schriftstellerin. † in São Paulo (Brasilien) (62). NZ 583.

HÖPFL, Joseph, Dramaturg an der Staatsoper. † im Dezember in Berlin. AMZ 1076.

HOPPE, Jaroslav, deutsch-tschechischer Komponist. † 11. Februar in seiner Heimatstadt Kromeric (Kremsier) (48). AMZ 339; NZ 307; Mu XVIII, 715.

HOYER, Bruno, Prof., Kammervirtuos, Lehrer an der Akademie der Tonkunst. † 14. August in München (69). NMZ 47, 512; NZ 519; Orch 213; Mu XIX, 75; St XXI, 70.

JOCHUM, Eugen, Professor, Chorregent und Komponist. † 15. Februar in Günzburg. Musa 114.

KÁAN VON ASBEST, Heinrich, ehemaliger Direktor des Prager Konservatoriums. † in Roudna (73). Mu XVIII, 638; NZ 307.

KASTALSKIJ, A. D., Komponist. † Ende Dezember in Moskau (71). AMZ '27, 32; Mu XIX, 381.

KELLERMANN, Berthold, Professor an der Akademie der Tonkunst. † in München (73). NZ 459; AMZ 571; RMTZ 268; Si 1092; Mu XVIII, 867; Kl 48, 67; RMI 663.

KIDSON, Frank, Musikschriftsteller und Folklorist. † 7. November in Leeds (70). MMR 371.

KING, Dr. Alfred, einst gefeierter Dirigent. † 26. April in Brighton (89). MMR 174.

KNEISEL, Franz, Musikdirektor. † 26. März in Boston (60). MMR 147, 174; Mu XVIII, 715.

KNOEDT, Heinrich, Dr., Gründer und Leiter des „Deutschen Sängerbundes Brasilien". † in São Paulo (41). Mu XIX, 306.

KÖHLER, Friedrich Albert, Komponist. † in Gera (66). Mu XIX, 75; NZ 583.

KOHUT-MANNSTEIN, Elisabeth, Gesangsmeisterin. † in Berlin-Grunewald (83). Mu XIX, 306; NZ '27, 47.

KOESSLER, Hans, Professor, Komponist und Musikpädagoge. † 23. Mai in Ansbach (72). DMZ 657; Mu XVIII, 790; AMZ 538; RMTZ 248; NZ 434; DTZ 187.

KRASNOHORSKÁ, Else, Textdichterin Smetanas (79). NZ '27, 47.

KRETSCHMER, Jenny, einstige Opernsängerin, die Gattin E. Kretschmers. † in Dresden (88). NZ 711; MW 6, 23.

KÜGELE, Richard, Musiklehrer und Komponist. † 30. März in Schmellwitz, Kreis Schweidnitz. NMZ 47, 356.

LAAR, Louis van, Violinpädagoge. † im Dezember in Berlin (44). DMZ 1194; Si 1849; AMZ 1098; Mu XIX, 381.

LANGE-MÜLLER, Peter Erasmus, Komponist. † in Kopenhagen (76). Si 529; Mu XVIII, 562; NMZ 47, 332.

LATTERMANN, Theodor, Baßbariton. † in Seehof bei Teltow (46). Mu XVIII, 562.

LAYTON, Constance, Gesanglehrerin. † 18. September (72). MMR 309.

LEICHTENTRITT, Else, Pianistin. † in Berlin (35). NZ 366.

LEMACHER, Clemens, Musikdirektor. † 26. Februar in Solingen (64). Musa 114; NMZ 47, 332; Mu XVIII, 715.

LÉON, Mischa (Harry Haurowitz), Konzert- und Operntenor. † in New York (37). MMR 174.

LINDNER, Adolf, Kammervirtuos (Hornist). † 13. September in Dresden (51). Orch LXXXI; NMZ 48, 46.

LINDO, Algernon, H., Professor. † im August in Sidney in Australien. MMR 309.

LITZMANN, Berthold, Geheimrat Prof. Dr., der Clara-Schumann-Biograph. † in München (69). AMZ 901; NZ 711; RMTZ 401; MMR '27, 22.

LÜTTICH, Obermusikmeister des früheren Garde-Jäger-Bataillons. † in Storkow (71). Mu XVIII, 402.

MAGRINI, Giuseppe, Violoncellist und Komponist. † 20. Dezember in Monza (69). MDO '27, 30.

MAI, Hubert, Organist, Komponist, Dirigent und Musikpädagoge. † in Aachen (65). RMTZ 247; NZ 459; Mu XVIII, 866.

MARKEES, Carl, Professor, Violinvirtuose. † im Dezember in Berlin (61). AMZ 1076; RMTZ '27, 13; Mu XIX, 381.

MASINI, Angelo, einst Italiens größter Tenor. † 29. September in Forlì (83). MDO 286; AMZ 851; Si 1488; RMTZ 442; NZ '27, 47; RMC 334.

MAYER, Michael, Geistlicher Rat, Pfarrer und Chordirektor. † 27. Februar in Neusadt an der Donau (67). Musa 114.

METZNER, Oskar, Komponist. † in Wien (40). Orch 92; Mu XVIII, 562; NZ 307.

MISKA, Vörös, Violinvirtuose. † in Berlin. Mu XVIII, 638.

MÖCKEL, Paul Otto, Pianist, Professor an der Stuttgarter Hochschule für Musik. † 20. April in Zürich (35). AMZ 374; Si 704; NZ 307; NMZ 47, 356; Kl 44; Mu XVIII, 715.

MOLITOR, P. Gregor, Organist, Komponist und Musikschriftsteller. † 28. Mai in Beuron (59). Musa 266.

MOTH, Hans, städtischer Konzertmeister, Solocellist. † 12. Februar in Aachen (49). Orch Nr. 5, XVII, DMZ 338.

NAWIASKY, Eduard, ehemaliger Heldenbariton der Frankfurter Oper. † in Wien (73). Mu XVIII, 402; NZ 46.

NEWMAN, Robert, Gründer des Queen's Hall Orchesters. † 3. November in London (69). MMR 371.

NISSEN, Helge, Kammersänger. † in Kopenhagen. AMZ 901; NZ 711; Mu XIX, 306.

OBERDÖRFFER, Martin, Konzertsänger. † im Dezember in Leipzig.

OPHÜLS, Gustav, Dr., Landgerichtsrat, Freund von Brahms. † in Düsseldorf (60). RMTZ 112; NZ 307.

ORELIO, Joseph, Opern- und Konzertsänger, Bariton. † in Amsterdam (72). AMZ 319; RMTZ 112; NZ 307; Mu XVIII, 715.

ORGENI, Aglaja, Gesangsmeisterin. † in Wien (83). NMZ 47, 312; RMTZ 112; Mu XVIII, 638.

PALADILHE, Emile, Komponist. † in Paris (86). Mu XVIII, 402; RMC 51.

PARODI, Lorenzo, Musikschriftsteller. † 28. März in Genova (70). MDO 134; ZM VIII, 511.

PEPPLER, Ludwig, Direktor des Stadttheaters. † in Luzern (35). Mu XIX, 150.

PESSINA, Arturo, einst gefeierter Opernsänger. † in Turin. MDO 302.

PFANNENSTIEL, Alexander, Musikschriftsteller. † 23. Dezember in Berlin (65). AMZ '27, 20; Orch '27, 10; Si '27, 20.

PFITZNER, Mimi, die Gattin des Komponisten. † in der Nacht vom 19. zum 20. April in Unterschondorf am Ammersee. NMZ 47, 356; RMTZ 149; Si 674; NZ 307; Mu XVIII, 715.

PISLING, Siegmund, Berliner Musikschriftsteller. † auf einer Reise durch die Tschechoslowakei (57). Mu XIX, 49; Si 1286; AMZ 686; Orch 224; RMTZ 350; NZ 583; NMZ 48, 22.

POHL, Jacques, früherer Regisseur am Theater an der Wien und Bühnensänger. † in Wien (76). NMZ 48, 134.

PÖHLMANN, Willy, Konzertmeister am Konzertvereins-Orchester. † in München (38). Orch 141.

PORST, Bernhard, langjähriger Kapellmeister an der Oper. † 21. September in Leipzig (69). NZ 583; AMZ 826.

PYE, James Thomas, Musiker in Chester. † 15. April in Grimsby (76). MMR 211.

REDING, D. von, Musikdirektor. † in Bern (69). NZ 519.

RICHEPIN, Jean, Dichter und Librettist. † 11. Dezember in Paris (77). MMR '27, 22.

RICHTER, Maria, geb. von Szitanyi, die Witwe Hans Richters. † in Bayreuth (72). Mu XVIII, 482.

RITTER, Hermann, Professor, Musikgelehrter, Viola alta-Virtuose. † in Würzburg (78). Mu XVIII, 482; NZ 110; RMTZ 34.

ROEDELBERGER, Franz Valentin, Musikdirektor und Kritiker. † in Aarau in der Schweiz (62). NZ 366; AMZ 374; RMTZ 149.

RÖTHLISBERGER, Prof. Dr., Direktor des internat. Amts für geistiges Eigentum. † 29. Januar in Bern. RMTZ 34; Bibliographie de la France, Nr. 7, pag. 45.

ROTHMÜHL, Nikolaus, Kammersänger. † 23. Mai in Berlin (70). NMZ 47, 400; AMZ 517; RMTZ 247; Mu XVIII, 790; Kl 55.

RÜDIGER, Georg, Mitglied des städtischen Orchesters und Vorsitzender der Ortsgruppe des Deutschen Musiker-Verbandes. † in Duisburg (53). DMZ 587.

RUÉ, Miquel, Kirchenkomponist. † im November in Tarragona. RMC 335.

SAUER, August, Prof. Dr., Präsident der deutschen Musikakademie. † in Prag (72). NZ 647.

SCHLÖGL, Alfons, Professor, Kirchenkomponist. † 28. Dezember in Telfs in Tirol (40). Musa '27, 92.

SCHMUCK, Edwin, Organist und Musikschriftsteller. † in Bad Ilmenau. NZ 307.

SCHNEIDER, Hans, der Prager Universitätsmusikdirektor. † in Karlsbad (71). St XXI, 94.

SCHNOOR, Hermann, Prof. Dr., der Schöpfer der Schleswig-Holsteinschen Musiksammlung. † in Neumünster (73). AMZ 826; Si 1486; NMZ 48, 66; NZ 646; Mu XIX, 150; Kl 49, 7.

SCHRADER, Bruno, Musikschriftsteller und Musikpädagoge. † 12. April in Weimar (65). AMZ 374; Si 640; DMZ 387; RMTZ 149; NZ 293; NMZ 47, 356; ZM VIII, 511; Kl 44; Mu XVIII, 715.

SCHULTZ-ADAIEWSKY, Ella von, Pianistin und Komponistin. † 29. Juli in Bonn (81). NZ 624; RMI 500; MDO 270; NMZ 47, 512; RMTZ 279; MGKK 404; NZ 519; ZM IX, 61.

SCHUMANN, Antonie, Frau, geb. Deutsch, die einzige Schwiegertochter Robert Schumanns. † 23. Januar in Höxter a. d. Weser. NZ 111; Mu XVIII, 562.

SCHWARZ, Joseph, Kammersänger. † in der Nacht zum 10. November in Berlin (46). Si 1664; St XXI, 70; NMZ 48, 134; AMZ 970; Mu XIX, 306.

SHEPHERDSON, John Frank, ehemaliger Präsident des Musikklubs der Universität, Organist etc. † 25. April in Cambridge (38). MMR 211.

SIBMACHER-ZIJNEM, W. N. F., Musikkritiker † in Doorn in Holland (67). RMTZ 295.

SKALITZKY, Ernst, Professor, langjähriger 1. Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters. † 15. Juni in Bremen (74). AMZ 571; DMZ 611; St XX, 251.

SORAGNA, Costantino, Violinpädagoge. † 26. April in Mailand. MDO 166.

SPARAPANI, Senatore, einst gefeierter Bariton und Komponist. † 9. Juni in Florenz (83). MDO 230.

STEHMANN, Gerhard, Kammersänger. † in Wien (60). Mu XVIII, 943.

STENZ, Arthur, Professor, Kammervirtuose. † in Dresden (69). Mu XVIII, 402; NZ 111.

STEPHENS, Weaver, Gesangspädagoge. † 21. November in Handsworth (82). MMR '27, 22.

STERNFELD, Richard, Prof. Dr., Wagnerforscher. † 21. Juni in Berlin (68). AMZ 587; Si 1036; RMTZ 264; DMZ 682; NZ 459; MER 156; Mu XVIII, 866.

STÖBER, Georg, Pianist und Lehrer an der Staatl. Akademie der Tonkunst. † in München (47). AMZ 709; MER 257.

STOCKHAUSEN, Franz, ehemaliger Konservatoriumsdirektor und Domchordirektor am Münster. † 4. Januar in Straßburg (87). Musa 114; Mu XVIII, 482; NZ 110.

SULZER, Joseph, Altmeister für Violoncello. † in Wien (76). Mu XVIII, 482; RMTZ 34.

SUTER, Hermann, Dr. h. c., Komponist und Direktor des Konservatoriums. † 22. Juni in Basel (57). RMTZ 258; NZ 423; DMZ 634; Si 1036; AMZ 587; Mu XVIII, 866; NMZ 47, 442; DTZ 183.

TANNER, Rudolf, Musiklehrer und Musikverleger. † in Leipzig (56). NZ 459; KL 48, 67; St XXI, 46.

TAPIS, Benvingut, Musikdirektor. † in Barcelona (31). RMC 268.

THIELEMANN, Brigitte, Konzertsängerin und Gesanglehrerin. † in Berlin-Wilmersdorf (66). AMZ 1000; St XXI, 70.

THOMPSON, Arthur, Gesanglehrer an der Royal Academy of Music. † 9. April in London. MMR 147.

TOSELLI, Enrico, Musiklehrer und Komponist. NZ 111; RMTZ 34.

TRAUTMANN, Gustav, Professor, Universitätsmusikdirektor. † 13. August in Gießen (60). ZM VIII, 651; DMZ 843; AMZ 651; Orch 200; NZ 519; NMZ 47, 536; Mu XIX, 75.
[Die irrtümliche Angabe im vorigen Jahrbuch ist hiernach zu berichtigen.]

TRAVERSI, Antonio, Komponist, Organist am Augusteo. † 23. Juli in Rom (34). MDO 270; AMZ 652; NMZ 47, 512; Mu XVIII, 943; NZ 519.

VETTER, Johannes, Mitbegründer des Berliner Philharmonischen Orchesters, Musiklehrer. † in Halle (63). NZ 110; Mu XVIII, 638.

VIGNAU, Hippolyt von, ehemaliger Generalintendant des Hoftheaters. † in Weimar (84). Mu XVIII, 482; RMTZ 34.

VOGT, A. S., Dr., Direktor der Musikakademie. † in Toronto. MMR 338.

VOLLHARDT, Reinhard, Professor, Musikdirektor. † 10. Februar in Zwickau (68). Zeitschr. f. Kirchenmusiker VII, 126.

WACHARZ, Adolf, Direktor der Musikschule. † in Ratibor (79). St XX, 190.

WAGNER, Ferdinand, Generalmusikdirektor an der Karlsruher Oper. † in der Nacht vom 20. zum 21. Juli in München (31). DMZ 727; Si 1140 und 1367; AMZ 642; NMZ 47, 484; Mu XVIII, 942; RMTZ 279; NZ 519.

WALLBERG, Jvan, Gesangmeister, † 25. Dézember in Berlin-Schöneberg (71). Si '27, 87; NMZ 48, 199.

WAMBOLD, Ludwig, Tonkünstler und Musikschriftsteller. † 11. November in Leipzig.

WEIMERSHAUS, Emil, zweiter Konzertmeister im Landestheaterorchester. † in Karlsruhe. NZ 111.

WERDELMANN, Theodor Ferdinand, Chordirigent. † in Amsterdam (63). AMZ 826; Si 1488; St XXI, 70.

WERNICKE, Margareta, Pianistin. † in Berlin. AMZ 652; NZ 519.

WESSELY, Hans, Prof., Violinvirtuose. † 29. September in Innsbruck (64). NZ 647; MMR 338.

WIESCHENDORF, Heinrich, Professor, Lehrer am Konservatorium. † 24. März in Budapest (62). DMZ 338.

WINTER, Theodor, ehemaliger Konzertmeister am Stadttheater und Musikpädagoge. † in Königsberg (65). AMZ 538.

WOOD, Charles, Professor, Dr. der Musik an der Universität. † 11. Juli in Cambridge (60). MMR 243.

WOODALL, Anne Askew, Direktorin des Milton Mount College. † 17. Mai in London. MMR 174.

WORMSER, André, Komponist. † 4. November in Paris (75). AMZ 1000; RMTZ 442. NZ '27, 47; RMC 335.

ZAJIC, Florian, Violinvirtuose und Violinpädagoge. † in Berlin (73). NMZ 47, 400; AMZ 517; NZ 366; RMTZ 248; Orch 200; Kl 48, 67.

ZIMMERMANN, Abbé, Professor, Komponist. † in Brig (45). RMTZ 401.

ZUSCHNEID, Karl, Professor, Klavierpädagoge. † in Weimar (72). MER 178; Orch 200; AMZ 670; NZ 519; NMZ 47, 536; Kl 48, 67; Mu XIX, 75.

VERZEICHNIS

der

allen Kulturländern im Jahre 1926 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen[1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse

nann, Wilh.* Orchester-Literatur-Katalog. erzeichnis v. seit 1850 erschienenen Orchester-Verken (Symphonien, Suiten, symphon. Dich-gn., Ouvertüren, Konzerten f. Soloinstru-ıente u. Orchester) nebst Angabe der haupt-ichl. Bearb. zgest. 2. verm. Aufl. Leipzig, euckart. gr. 8⁰. VII, 227 S. ℳ 8.

stellung der Stadtbibliothek (Sieben Jahr-underte Lübecker Buch und Schrift. Aus-ellg. d. Stadtbibl. in Verb. mit e. Musik-usstellg.) Lübeck, Stadtbibliothek. 8⁰. 20 S. ℳ 0,25.

spiele für Konzertprogramme. 1.—3. Tsd. in euer Bearbeitg. (Dürer-Bund. Flugschrift ır Ausdruckskultur. 72.) München ('25), allwey in Komm. gr. 8⁰. 20 S. ℳ 0,60.

net, Michel. Dictionnaire pratique et histo-que de la musique. Paris, Colin. 8⁰. 490 p. . 40 + 40%.

k, Rudolf. Wegweiser durch die Männerchor-teratur. Dresden, W. Limpert. 12,3 × 18,5 n, 148 S. ℳ 2.

e, A. della, e **G. M. Gatti.** Dizionario di usica. Torino ('25), Paravia e C. 8⁰. V, 68 p., 16 tav. L. 26.

Deutsch, Otto Erich.* Die Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern. Ein musikbibliographischer Versuch. Wien, V. A. Heck. gr. 8⁰ 24 S. ℳ 3.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié sous la direction du R^me^ Dom F. Cabrol . . . et de Dom Henri Leclercq . . . Fasc. 76—77. Paris ('25), Letouzey et Ané.

Drenth, E. Muziek woordenboekje bevattende de verklaring van alle vreemde woorden en uitdrukkingen. Amsterdam, Vennootschap „Muziek en letteren". 8⁰. 36 p. F. 0,25.

Eitner, Rob. Biographisch - bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker u. Musikgelehrten der christl. Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhs. [Anast. Neudr.] Bd. 9 u. Bd. 10. Leipzig, Breitkopf & H. 479 u. 480 S. Je ℳ 12.

Farmer, Henry George. The Arabic musical manuscripts in the Bodleian Library: a descriptive catalogue with illustrations of musical instruments. London, W. Reeves. 8⁰. 18 p. 3 s.

Fleury, P. de. Dictionnaire biographique des facteurs d'orgues nés ou ayant travaillé en France. Paris, Office gén. de la musique. 8⁰. fr. 40.

Die Kenntnis der in Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Spanien, Rußland und Polen erschienenen ke verdanke ich der Güte der Herren: Prof. Dr. Angul Hammerich in Kopenhagen, C. F. Hennerberg, othekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm, Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haa-en in Helsingfors, Dr. Higini Anglès, Bibliothekar an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona, S. Gins-g, Professor am russischen Institut für Kunstgeschichte in Leningrad, und Prof. Dr. A. Chybiński in Lwów. die übrige außerdeutsche Musikbibliographie bin ich der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen hhändler in Leipzig zu Dank verpflichtet. Die Titel der Doktordissertationen wurden mir von den be-enden Herren Dozenten freundlichst übermittelt.

Frank, Paul. Taschenbüchlein des Musikers. Enth. e. vollständ. Erkl. der in d. Tonkunst gebräuchl. Fremdwörter, Kunstausdrücke u. Abkürzgn. sowie d. Anfangsgründe d. Musikunterrichts usw. Hrsg., neubearb. u. erweit. von Wilh. Altmann. 28. Aufl. Leipzig ('25), C. Merseburger. kl. 8°. 152 S. ℳ 1,20.

Frank, Paul.* Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon. Für Musiker und Freunde der Tonkunst begr. von P. Frank, neu bearb. von Wilh. Altmann. 12., sehr erw. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. 8°. 482 S. Geb. ℳ 10.

Frimmel, Theodor. Beethoven-Handbuch, s. Abschnitt V.

Führer durch die gesamte Musikindustrie. Frühjahrsmesse 1926. Leipzig, Otto Dietrich. 4°. 40 S. m. Abb., 1 farb. Pl. Kostenlos.

Haensgen, Adolf. Zeitgenossen. Abt. 1. Musik. Eine Zusammenstell. von 3000 d. wichtigsten Geburts- u. Sterbedaten berühmter u. bekannter Musiker in geordneter, zeitl. Folge. Potsdam, Heiligegeiststr. 14, Selbstverlag. kl. 8°. 72 S. ℳ 1.

Harras, A. Musikalisches Taschenwörterbuch. Revidiert und ergänzt von W. Odojewsky u. a. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 16°. 133 S. Rub. 0.50.

Hitzig, Wilh.* Katalog des Archivs von Breitkopf & H., Leipzig. II. Brief — Autographe von Persönlichkeiten, die vor 1770 geboren sind. A. Musiker u. Musikschriftsteller. B. Andere. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 50 S. ℳ 4.

Katalog der Ausstellung der Porträts, Manuskripte und Schriften von Weber, Schumann und Liszt, veranstaltet vom Musikhistorischen Museum der Akademischen Staatsphilharmonie. September-Oktober 1926. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag der Gesellschaft der Freunde des Musikhistorischen Museums. gr. 8°. 8 S. Rub. 0,20.

Lindqvist, John. Uppslagsbok för svenska musikhandeln för åren 1921—1925. Linköping. [Selbstverlag.] 4°. 168 S.

London County Council-List of books, maps, music, and diagrams approved for use in schools maintained by the Council. London, P. S. King. 8°. 164 p. 5 s.

Materials.* Volum I — Fasc. 1. Observacions, apèndixs i notes al „Romancerillo Catalán" de Manuel Milà i Fontanals. Estudi d'un exemplar amb notes inèdites del mateix autor per Francesc Pujol i Joan Puntí. Barcelona, Fundació concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera. 4°. 91 p. = Obra del Cançoner popular de Catalunya.

Mies, P[aul]. Noten u. Bücher. Ein Wegweiser durch d. musikal. Buch- u. Notenliteratur f. d. Musikfreund. Köln a. Rh., Tonger. kl. 8°. 125 S. Geb. ℳ 2.

Panum, Hortense og **William Behrend.** Illustreret Musiklexikon. Under medvirkning av O. M. Sandvik. Kjöbenhavn & Oslo, Aschehoug & Co. gr. 8°. 756 p.

Partituren-Katalog, enthaltend eine Auswahl stets erfolgreich aufgeführter Männerchöre ohne Begl., die in keinem Vereinsarchive fehlen sollten. Sie sind vornehmlich den Reiseprogrammen 1926 Wiener Vereine, u. zwar „Wiener Männergesangverein", „Wiener Schubertbund", „Wiener Lehrer-a-capella-Chor" u. a. Wiener Männerchorvereine entnommen. Wien, Robitschek. 8°. 58 S. ℳ 0,50.

Pujol, Francesc, i Joan Puntí s. unter Materials.

Reeves' Dictionary of musicians. New ed. London, W. Reeves. 8°. 3 s. 6 d.

Sotke, Fritz. Unsere Lieder. Zsgst. 7. stark verm. Aufl. (37.—50. Tsd.) Iserlohn, Sauerland-Verl. kl. 8°. 128 S. m. Abb. ℳ 0,75.

Süss, Carl.* Kirchliche Musikhandschriften des 17. u. 18. Jahrhunderts. (Stadtbibliothek Frankfurt a/M.) Katalog. Bearb. u. hrsg. von Peter Epstein. Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt. 8°. XIV, 224 S., 4 Faks. ℳ 15.

Verdi. Pubblicazione delle commemorazioni Verdiane s. Abschnitt II.

Verzeichnis* der im Jahre 1925 im Deutschen Reiche und in den Ländern deutschen Sprachgebietes sowie der für den Vertrieb im Deutschen Reiche wichtigen, im Auslande erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alph. Ordnung nebst system. geordn. Übersicht u. e. Titel- u. Text-Reg. (Schlagwort-Reg.) Jg. 74. Leipzig, Hofmeister. 4°. 355 S. ℳ 30.

Veys, A. Verklaring van al de Muziek-uit-drukkingen. Pitthem (Belgien), J. Veys. 8°. fr. 3,50.

II.

Periodische Schriften

Von den laufenden Zeitschriften sind nur die Neuerscheinungen berücksichtigt.

Aarbog for Musik. Red.: William Behrend u. Gottfried Skjerne. Hrsg. von der Musikologischen Gesellschaft. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Gyldendal. gr. 8°. 160 S. Kr. 6.

Almanach* der deutschen Musikbücherei. Hrsg. von Gustav Bosse. 1926. Regensburg, Bosse. 8⁰. 407 S. mit Abb., zahlr. Taf. Geb. ℳ 6.

Almanach der württ. Landestheater. Hrsg. mit Genehmigung d. Leitg. von W. Hoffmann-Harnisch. (1.) 1926. Leipzig, M. Beck. gr. 8⁰. 127 S. m. Abb. ℳ 3.

Almanach des Badischen Landestheaters Karlsruhe. Hrsg. von Werner Hugo Kaufmann. Mit 80 Künstler- u. Bühnenbildern. [Jg. 1.] 1926/27. Düsseldorf, W. H. Kaufmann. gr. 8⁰. 136 S. ℳ 2.

Almanach f. das Spieljahr 1926/27. Bayerische Staatstheater. Mit chronol. Nachträgen über d. Spielj. 1925/26. (1. Sept. 1925 mit 31. Aug. 1926.) München, J. Gotteswinter. 8⁰. 68 S. ℳ 1.

Ambrosius. Bolletino liturgico ambrosiano. Anno I, nº 1 (gennaio 1925). Red.: sac. Cesare Cotta. Milano, Piazza Duomo, nº 16. Jährlich L 7.

Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical et annuaire officiel du Conservatoire.... Répertoire de 110000 noms et adresses. Théâtre, musique, danse, cinéma. France et colonies françaises, Belgique, Luxembourg, Monaco, Suisse, Hollande, Norvège. 35e année. 1926. Paris, 15, rue de Madrid (Auguste Bosc, directeur-fondateur). gr. 8⁰. fr. 45.

Annuaire dramatique et musical belge 1925. Vilvorde, 79, rue de Flandre. 8⁰. 713 p. fr. 15.

Annuaire général du spectacle, de la musique et du cinéma. 1926. 3me année. Bruxelles, H. W. Legrand. 8⁰. 676 p. fr. 20.

Annuario [della] regia Accademia di Santa Cecilia dal 1º luglio 1924 al 30 giugno 1925, CCCXL—CCCXLI. Roma, soc. tip. A. Manuzio. 8⁰. 312 p., 3 tav.

Annuario musicale italiano. Anno III, 1926. Roma, casa edit. A. M. I. 8⁰. 232 p. L 10.

Archiv für Elsässische Kirchengeschichte im Auftrage der Gesellschaft für Elsässische Kirchengeschichte. Herausgegeben von Joseph Brauner. 1. Jg. Rixheim, Ober-Elsaß, Sutter et Cie. 4⁰. XI, 448 p.

Bach-Jahrbuch.* Hrsg. v. Arnold Schering. Jg. 22. 1925. (Veröffentlichgn. d. Neuen Bachgesellschaft. Vereinsj. 26, 3.) Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. III, 139 S., 2 Taf. Noten. Geb. ℳ 6.

Der **Bär.*** Jahrbuch von Breitkopf & H. [Jg. 3.] 1926. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. 159 S. m. Abb., mehr. Taf., 1 Faks. Geb. ℳ 6.

Neues **Beethoven-Jahrbuch.*** Begr. u. hrsg. von Adolf Sandberger. Jg. 2. Augsburg ('25), Filser. gr. 8⁰. 201 S. ℳ 10.

Liturgische **Blätter** für Prediger und Helfer. Hrsg. von Rud. Otto, Gust. Mensching, René Wallau. H. 1—5. Nr. 1—41. Gotha, Leop. Klotz. H. 1. ℳ 0,80. Die anderen je ℳ 1,60. [Erscheinen in zwangloser Folge.]

Bolletino bibliografico musicale. Pubblicazione mensile. Anno I. No. 1. Settembre 1926. Milano, Via Armorari Nr. 8. 8⁰. Jährlich L 45,50.

Bühnen-Almanach Hamburg u. Altona. (Einf. P. Alexander-Kleimann. 1.) 1926. Leipzig, M. Beck. gr. 8⁰. 176 S. m. Abb. ℳ 3.

Deutsches **Bühnen-Jahrbuch.** Jg. 38. 1927. Berlin, Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen. 8⁰. XVI, 880 S. 6 Taf. Geb. ℳ 6.

Leipziger **Bühnen-Jahrbuch.** 1926. [1. Jg.] (Schriftl.: Fritz Mack.) Leipzig, Beck. gr. 8⁰. 167 S. m. Abb. ℳ 3.

Bulletin de la Fédération des sociétés chorales de la province de Liége. (No. 1. juillet 1925.) Liége, 50 rue de Chestrot. 4⁰.

Der **Dreiklang.** Zeitschrift d. Bundes deutscher Orchestervereine. Hrsg. von Rudolf Holle. Jg. 1. 1926. Mainz, S. Kräupl. 4⁰. Für 6 Nrn. ℳ 2,90; f. Mitglieder kostenlos. [Erscheint nach Bedarf.]

Fiamma: pubblicazione mensile dell' Accademia de musica. Anno I, nº 1 e 2 (febbraio-marzo 1925). Direttore Giovanni Re. Milano, Foro Bonaparte, 53. 8⁰. Jährlich L 20.

Hosanna. Monatshefte f. Kirchenmusik. Nr. 1. Nov. 1926. Red.: Wojciech Orzech. [In poln. Sprache.] Tarnów. 8⁰.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1925. Hrsg. von Rudolf Schwartz. 32. Jg. Leipzig, C. F. Peters. 4⁰. 107 S. ℳ 5.

Jahrbuch der Sächsischen Staatstheater. Hrsg.: Alexander Stoischek. Dresden, P. Vetter. kl. 8⁰. 150 S., mehr. Taf. ℳ 1.

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes. Hrsg. vom Hauptausschuß d. Deutschen Sängerbundes. (Jg. 2.) 1927. Dresden, Limpert. 8⁰. 218 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Jahrbuch für Musik- u. Gesang-Unterricht. Vortragskunst — Tanz — Körpererziehung. [1.] 1926. Berlin-Charlottenburg 2, H. Mittelbach. 16⁰. 30, 72, 38, 6, 8, 8, 14, 44 S. Geb. ℳ 1.

Die evangelische **Kirchenmusik** in Baden. Monatsschr. zur Förderg. der ev. Kirchenmusik u. d. Gemeinschaftslebens d. ev. Kirchenchöre. Zeitschr. d. ev. Landes-Kirchengesangvereins

in Baden. Hrsg. v. Hermann Poppen unter Mitarbeit v. Hesselbacher u. W. Leib. Jg. 2. 1926. (12 Nrn.) Weinheim a. d. B., Diesbach & Sohn. 4⁰. Monatl. ℳ 0,20.

Maske, Magdeburg. (Organ d. Deutschen Theater-Ausstellg. Magdeburg 1926.) Hrsg. v. d. Mitteldeutschen Ausstellungsgesellsch. Magdeburg. H. 1. Magdeburg, Mitteldeutsche Ausstellungsges. 4⁰. In Leporelloform, das Heft ℳ 0,50.

Mitteilungen* der Max-Reger-Gesellschaft. Schriftl.: Hugo Holle. H. 5. Stuttgart, Engelhorns Nachf. gr. 8⁰. 24 S. ℳ 0,50.

De Musica. Zeitschrift des Russischen Kunsthistorischen Staatsinstituts. Heft 2. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8⁰. 144 S. Rub. 1,80.

Musical Association — Proceedings, 1925—1926. Leeds, Whitehead & Miller. 8⁰. 147 p.

25 Jahre neue **Musik.*** Jahrbuch der Universal-Edition. Hrsg. von Hans Heinsheimer u. Paul Stefan. (1.) 1926. Wien, Universal-Edition. 8⁰. 333 S. mit mehr. Taf. ℳ 4.

Musikalische Annalen. Aufsätze und Materialien, herausgegeben von A. Rimsky-Korssakow. Band 3. [Russ. Text.] Leningrad und Moskau, Verlag „Myssl". Lex. 8⁰. 192 S. Rub. 2,50.

Kleine **Musikbibliothek.** Monatsschrift zur Pflege ernster u. heiterer Musik. Red.: Alfr. Wurmb. Jg. 1. 1926. Wien VI, Kleine Musikbibliothek. 8⁰.

Musikbladet og Sangerposten Oslo heißt seit 1. 1. 1927 „Tonekunst".

Deutsches **Musikerblatt.** Unabhängige Zeitung für die Interessen des Musikerberufes. Hrsg. u. geleitet von Reinhold Scharnke. Berlin, Schmidstr. 6. 4⁰. Erscheint am 1. u. 15. jeden Monats. Viertelj. ℳ 1.

Süddeutscher **Musiker-Kalender.** Hrsg. vom Süddeutschen Musiker-Verband E. V., Sitz Heidenheim-Brenz. Jg. 5. 1927. Aalen, Stierlinsche Buchdr. 16⁰. 160 S. ℳ 1.

Vereinigter **Musiker-Kalender*** von Hesse-Stern. 49. Jg. 1927. Berlin, Max Hesses Verlag. 16⁰. 164; 656; 775 S. Lw. u. geh. Tl. I. [2] Bd. 1. 2.

Musiker-Kalender f. 1927. 39. Jg. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburger Str. kl. 8⁰.

Berliner **Musikjahrbuch.** Hrsg. von Arnold Ebel. 1926. (Jg. 1.) Berlin, Verlagsanst. Deutscher Tonkünstler. 8⁰. XVI, 246 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 5.

Deutsches **Musikjahrbuch.** Hrsg. von Rolf Cunz. Bd. 4. Essen, Reismann-Grone. 8⁰. 172 S. ℳ 3.

Spemanns **Musik-Kalender.** 1927. [Wochenabreiß-Kal.] Stuttgart, Spemann. gr. 8⁰. 55 Bl. m. Abb., 12 Taf. ℳ 2.

Musikkultur. Organ för Sveriges musikpedagogiska förbund och Sveriges körförbund. Årg. 1. Red.: Felix Saul. 4⁰. Exp. För. årg. (12 Hfte.) Kr. 7,50.

Dansk **Musik-Tidskrift.** 2. Jahrgang. Von jungen Musikern hrsg. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Pio.

Musik und Oktober. Organ der Russischen Assoziation der Proletarmusiker, redigiert von S. Krylowa, L. Ljebedinsky, G. Ljubimow und D. Tschernomordikow. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Mustorg MONO". 4⁰. Jährl. Rub. 4,20.

Musik und Revolution. Monatsschrift, herausgegeben von L. Schulgin. Jahrg. 1. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 4⁰. Jedes Heft Rub. 0,60.

Der **Musikus.** Almanach. Hrsg. von Walter Dahms. (Jahr 1.) 1927. Berlin-Steglitz, Panorama-Verlag [1926]. 8⁰. 160 S. m. Abb., mehr. Taf. Geb. ℳ 3.

De **Muziek.** Officieel orgaan van de Federatie van Nederl. Toonkunstenaars-vereenigingen. 1e jaarg. 1926/1927. No. 1. (Oct.) Amsterdam, Seyffardt. Jährl. (12 nrs.) F. 10.

Muzijk Wojskowy. Zeitschr. f. Militärmusiker. Nr. 1. Juli 1926. Red.: E. Dawidowicz. [In poln. Sprache.] Graudenz. 4⁰.

Muzyka Koscielna. Monatshefte für Kirchenmusik. Nr. 1. März 1926. Red.: Z. Latoszewoki. Posen. 8⁰.

Neujahrsblatt (115) der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich s. Abschnitt III unt. Fehr, Max.

Deutscher **Organisten-Kalender.** In Verb. mit d. Landesverband evang. Kirchenmusiker in Preußen. Hrsg. 1927. Leer i. O.: E. Philipp. [Komm.: Borgold, Leipzig, 1926.] kl. 8⁰. 80 S. Geb. ℳ 2.

Der Bayerische **Sänger.** Allgemeiner Anzeiger f. Gesang u. Musik. (Verantwortl.: A. Ketzler. Jg. 1926. (12 Nrn.) Aschaffenburg, Rückziegel & Ketzler. 4⁰. Viertelj. ℳ 0,90. Einzelnr. ℳ 0,40.

Sudetendeutsche **Sängerbundeszeitung.** Verantw.: Max Rumler. Jg. 3. Aussig. Schreckenstein, E. Walter. 4⁰. Jährl. Öst. Sch. 3.

Schallkiste. Illustr. Zeitschr. f. Hausmusik. Hrsg.: Dieter Bassermann. 1926. (12 Nrn.)

Berlin, Rothgießer & Diesing. 4°. Jährl. ℳ 3. Einzelnr. ℳ 0,25.

Schenker, Heinrich.* Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. München ('25), Drei Masken Verlag. 4°. 269 S., 14 Bl. Noten, ℳ 14.

Semainier du musicien 1926. Paris, Publication de l'Office général de la musique. 16°.

Das **Taghorn.** Schlesische Monatshefte f. deutsche Musikpflege. Hrsg.: Hermann Matzke. 1926. (12 Hefte.). Breslau, Taghorn-Verl. 8°. Das Heft ℳ 0,50.

Tidskrift för Kyrkomusik och svenskt Gudstjänstliv. Årg. 1. [12 Nummern jährlich.] Red.: Arthur Adell, Stjärnorp. Lund, Gleerups förlag. 4°. Kr. 4,50.

Unione nazionale concerti, presso la r. accademia di S. Cecilia in Roma: annuario. Vol. I. 16 dicembre 1922—31 luglio 1925. [Roma] (s. tip.) ('25). 8°. LVII, 209 p.

Verdi. Pubblicazione [mensile] delle commemorazioni Verdiane nel 1926. Si pubblica sotto gli auspici del Comitato di Busseto. Anno I. (nº 1. 27. gennaio 1926.) Direttore: Lino Carrara. Bologna, via Roma, 3. 4°. Jährlich L 50. Jedes Heft L 5.

III.

Geschichte der Musik

(Allgemeine und Besondere.)

Aber, Adolf.* Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches u. Ästhetisches. Leipzig, M. Beck. gr. 8°. 176 S. Geb. ℳ 4,50.

Abert, Hermann. Grundprobleme der Operngeschichte. (Aus: Bericht üb. d. musikwiss. Kongreß in Basel 1924.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 37 S. ℳ 2.

Aerde, Raymond van. Musicalia, documents pour servir à l'histoire de la musique, du théâtre et de la danse à Malines (XIVe et XVe siècles). Malines ('25), Dierickx-Belle. 8°. 72 p.

Allekotte, G. Entwicklung der rheinischen Musik. (Kulturkunde in Schule u. Haus. Reihe 1, 8.) Köln ('25), M. Du Mont-Schaubergsche Buchh.; Bonn, Marcus & Weber. 8°. VIII, 75 S. ℳ 1,40.

Bacher, Otto.* Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jh. (Veröffentlichgn. d. Deutschen Musikgesellschaft, Ortsgr. Frankfurt a. M. Bd. 1.) Frankfurt a. M.: Englert & Schlosser. gr. 8°. 112 S. m. 29 z. Tl. farb. Abb. im Text u. auf Taf. ℳ 4.

Baresel, Alfred. Musikgeschichte in Witzen. Leipzig, Krick. kl. 8°. 63 S. ℳ 1,20.

Bauer, Marion, and **Ethel Peyser.** How music grew: from prehistoric times to the present day. Intro. by W. Henderson. London, Putnam. 8°. 622 p., 64 ills. 18 s.

Bayart, abbé **Paul.** Les offices de Saint Winnocet de Saint Oswald d'après de Ms. 14 de la bibliothèque de Bergues. Lille, Annales du Comité Flamand de France. 8°. 136 p. u. 37 p. Faks.

Beers, Henry A. A history of the English romanticism in the 18th century. London, K. Paul. 8°. 463 p. 10 s. 6 d. [Derselbe] A history of the English romanticism in the 19th century. Ebenda. 8°. 434 p. 10 s. 6 d.

Bekker, Paul.* Musikgeschichte als Geschichte der musikal. Formwandlungen. [1.—4. Tsd.] Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 8°. V, 237 S. Geb. ℳ 6.

Bergh, Rud. Musikens historie indtil Beethoven. Ringkjöbing, Haase. 8°. 176 S. [Derselbe.] Bem. övers. fran danskan av Harald Nihlén. Stockholm, Norstedt & Söner. 205 S. Kr. 5,25.

Bie, Oscar. Das deutsche Lied. Berlin, S. Fischer. 8°. 277 S. m. 8 Zeichn. ℳ 7,50.

Bonaventura, Arnaldo. Storia degli strumenti musicali. 3a ed riv. e corretta. Livorno, Giusti. 16°. VIII, 86 p. L. 3. [Derselbe.] Manuale di cultura musicale ad uso degli istituti magistrali e dei licei femminili. 2da ed. riv. Livorno ('25), Giusti. 16°. VIII, 167 p. L. 6. [Derselbe.] Storia e letteratura del pianoforte. Seconda ed. rived. e ampliata coll' aggiunta di un cenno sulla didattica e di una nota bibliografica. Livorno ('25), Giusti. 16°. VIII, 182 p. L. 4,50.

Boschot, Adolphe. Chez les musiciens (du XVIIIe siècle à nos jours). 3e série. Paris, Plon-Nourrit et Cie. 8°. 243 p.

Boucher, François. Le Pont-Neuf. Intro. de Henri Lavedan. Tome II. Paris, Le Goupy. 4°. 400 p. Zusammen fr. 150.

Briey, Martin de. La Maria-Fosca. Chronique des maîtres luthiers lorrains. Amiens, éditions Edgar Malfère. 16°. 186 p. fr. 9.

Brondi, Maria Rita. Il liuto e la chitarra; ricerche storiche sulla loro origine e sul loro sviluppo. Torino, frat. Bocca. 8°. 170 p. L. 27.

Brücker, Fritz.* Die Blasinstrumente in der altfranzös. Literatur. (Gießener Beiträge zur roman. Philologie. H. 19.) Gießen, Ludwigstr. 19, Roman. Seminar. gr. 8°. 81 S. m. Abb. ℳ 3.

Chiereghin, Salvino. Sintesi di storia della musicà. Milano, ed. L'Eroica. 8⁰.

Chop, Max. Geschichte der deutschen Militärmusik. Mit e. Vorwort von Th. Grawert. Hannover, Oertel. 8⁰. 28 S. ℳ 1,50.

Clark, J. M. The abbey of St. Gall as a centre of literature and art. Cambridge Univers. Press. 8⁰. 18 s.

Corte, Andrea della. Antologia della storia della musica. Torino, Paravia. 8⁰. 555 p. L. 37,50. [Derselbe.] Disegno storico dell'arte musicale, con esempi. Ebenda. 8⁰. 182 p. L. 14.

Cross, Donzella. Music stories for girls and boys. Boston, Ginn. 8⁰. 164 p. il., 80 c.

Delbouille, M. Les origines de la pastourelle. (Acad. royale de Belgique, classe des lettres et des sciences morales et polit. Mémoires, collect. in 8⁰, tome XX, fasc. 2.) Bruxelles, M. Lamertin. gr. 8⁰. 44 p.

Einstein, Alfred. Beispielsammlg. zur älteren Musikgeschichte. 3. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. Bd. 439.) Leipzig ('27), Teubner. kl. 8⁰. IV, 93 S. Geb. ℳ 2.

Durand, Georges. Musiciens amiénois du temps passé. Lecture faite en séance publique de l'Académie d'Amiens. Abbeville ('25), impr. F. Paillart. 8⁰. 56 p.

Engels, Wilh. Aus der Geschichte der Remscheider Stadtkirche u. ihres Kirchspiels. Remscheid, Evang. Kirchengemeinde. 8⁰. IV, 80 S. ℳ 1,50.

Esterre, Neville d'. Music and its creators. New York, Adelphi Co. 8⁰. 216 p. $ 2,50.

Fehr, Max. Hans Conrad Ott-Usteri u. seine Aufzeichngn. üb. das zürcherische Musikleben 1834—1866. (Neujahrsblatt d. Allgem. Musikgesellsch. in Zürich. 115.) Zürich ('27), Orell Füssli. 4⁰. 34 S. m. Abb., 1 Titelbl. ℳ 3,20.

Friedrichs, Karl. Kleine Musikgeschichte. (Lehrmeister-Bücherei. 811/812.) Leipzig, Hachmeister & Thal. kl. 8⁰. 55 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 0,70.

Guchtenaere, M. de. Le piano. Son origine, son histoire, sa facture. Paris, Agence mondiale de librairie. 8⁰. ill. fr. 9.

Haapanen, Toivo. Suomalaisen säveltaiteen kehityksestä. [Über die Entwicklung der finnischen Tonkunst.] Helsinki, Otava. 8⁰. 16 S. Finn. ℳ 3.

Haböck, Franz. Die Kastraten u. ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiol., kultur- u. musikhist. Studie. (Hrsg.: Martina Haböck geb. von Kink.) Stuttgart ('27), Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8⁰. XVII, 510 S. Geb. ℳ 12.

Hain, Karl. Ein musikalischer Palimpsest. Mit 33 Lichtdr.-Taf. (Veröffentl. d. Gregorian. Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz. H. 12.) Freiburg i. d. Schw. ('25), Kanisiusdruckerei. gr. 8⁰. 75 S. ℳ 5.

Heydt, Johann Daniel von der. Geschichte der evangel. Kirchenmusik in Deutschland. Berlin, Trowitzsch & Sohn. gr. 8⁰. 238 S. m. Abb., 1 Faks. ℳ 8.

Höckner, Hilmar. Die Musik in der deutschen Jugendbewegung. Entwicklungsgeschichtlich dargest. Wolfenbüttel ('27), Kallmeyer. 8⁰. VIII, 264 S. ℳ 6,50.

Hurigny, Fr. d'. L'histoire de la musique, des orignes à nos jours. Nouv. édit. remaniée et augmentée. Paris, Edit. du Fauconnier. 8⁰. 84 p. fr. 3,50.

Hutschenruyter, Wouter. De geschiedenis van het orkest en van zijn instrumenten. (Nederlandsche bibliotheek.) Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur. 8⁰. 179 p. m. 88 fig. F. 1,50.

Katschthaler, G. B. Storia della musica sacra. Terza ediz. ital. stereotipa con la nuova ediz. rifusa e ampliata della Storia della riforma ceciliana in Italia, a cura del prof. Don Paolo Guerrini. Torino, *Sten* edit. tip. 16⁰. XVI, 374 p. L. 12.

Klemetti, Heikki. Musiikin historia. 2. Bd. 2. Tl. Porvoo, Werner Söderström. Oy. gr. 8⁰. S. 245—705. Finn. ℳ 75.

Kötzschke, Rich.* Geschichte des deutschen Männergesangs, hauptsächlich des Vereinswesens. Dresden ('27), Limpert. 8⁰. 311 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 7,50.

Kralik, Rich. Geschichte der Stadt Wien u. ihrer Kultur. 2., bis zur Gegenw. erg. Aufl. Mit 599 Ill. Wien, A. Holzhausen. 4⁰. 591 S. Geb. ℳ 27.

Landowska, Wanda. Music of the past. Transl. from the French by W. A. Bradley. London, G. Bles. 8⁰. 195 p. 7 s. 6 d.

Lavignac, Albert. Music and musicians. With 94 illus. and 510 examples in musical notation. Trans. by W. Marchant. 4 th ed., rev., with an appendix on music in America and the present state of the art of music, by H. E. Krehbiel. London, Putnam. 8⁰. 526 p. 12 s. 6 d.

Loewy, Siegfried. Das Burgtheater im Wandel der Zeiten. Kleine Bausteine zur Geschichte dieser Kunststätte. Mit e. Vorw. von Herm. Bahr. Wien, Kuepler. 8⁰. 159 S., 1 Titelb. ℳ 4,20.

Loi, Raimon de. Trails of the troubadours. New York, Century. 8⁰. 327 p. Geb. $ 3.

Mackenzie-Rogan, J. Fifty years of army music. Pref. by Maj.-Gen. J. E. B. Seely. With 26 illus. London, Methuen. 8⁰. 265 p. 15 s.

Malsch, Rudolf.* Geschichte der deutschen Musik, ihrer Formen, ihres Stils u. ihrer Stellung im deutschen Geistes- u. Kulturleben mit zahlr. Notenbeisp. u. Bildern. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8⁰. VIII, 357 S. ℳ 6.

Mies, P[aul]. Skizzen aus Geschichte u. Ästhetik der Musik. Köln a. Rh., Tonger. 8⁰. 143 S., 3 Taf. Geb. ℳ 4.

Morse, Constance. Music and music-makers. New York, Harcourt. 8⁰. 376 p. il. $ 3. [Kurze Musikgeschichte von den ältesten Zeiten an bis zur Gegenwart.]

Moser, Hans Joachim.* Die evangel. Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8⁰. 188 S. Geb. ℳ 5.

Naumann, Emil. Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. neu bearb. u. bis auf die Gegenwart fortgeführt von Eugen Schmitz. Einl. u. Vorgeschichte von Leopold Schmidt. 30 Kunst- u. 32 Notenbeil., 274 Textabb. 8. Aufl. Stuttgart, Union. gr. 8⁰. VIII, 797 S. Geb. ℳ 20.

Nef, Karl.* Geschichte unserer Musikinstrumente. (Wissenschaft u. Bildung, 223.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8⁰. VIII, 104 S. m. Abb. im Text u. auf Taf. Geb. ℳ 1,80.

Nettl, Paul. Beiträge zur böhmischen u. mährischen Musikgeschichte. Brünn ('27), Rohrer. gr. 8⁰. III, 91 S. Geb. ℳ 5.

Newmarch, Rosa. L'opéra russe. Texte français autorisé de S. Maerky-Richard. Paris (1922!), les éditions de la Sirène. 8⁰. 312 p. fr. 14.

Nijhoff, Wouter. L'art typographique dans les Pays-Bas pendant les années 1500 à 1540. Reproduction en facsimile des caractères typographiques, marques d'imprimeurs, gravures sur bois et autres ornements employés pendant cette période. Livr. 34—37. La Haye, M. Nijhoff. Fol. XXIV, p. 33—40, m. 48 pltn. F. 25.

Nosek, Vladimir. The spirit of Bohemia: Czechoslovak history, music and literature. London, Allen & Unwin. 8⁰. 379 p. 12 s. 6 d.

Reinach, Théodore. La musique grecque. Paris, Payot. 8⁰. 208 p. fr. 10.

Respighi, O., e S. A. Luciani. Orpheus: iniziazione musicale, storia della musica. Firenze ('25), Barbèra. 16⁰. 352 p., con 10 tav. L. 20.

Rogan, J. Mackenzie. Fifty years of army music. London, Methuen & Co. 8⁰. 256 p. 15 s.

Rolland, Romain. Musiker von ehedem. (Deutsch von Wilhelm Herzog.) München ('27), G. Müller. gr. 8⁰. X, 470 S. ℳ 6. [Derselbe.] Musiker von heute. (Deutsch von Wilh. Herzog.) [2. Aufl.] Ebenda ('27). gr. 8⁰. IX, 397 S. ℳ 6.

Schering, Arnold. Musikgeschichte Leipzigs s. unter Wustmann, Rudolf.

Schikowski, John. Geschichte des Tanzes. Berlin, Büchergilde Gutenberg [Buchmeister-Verlag]. gr. 8⁰. 166 S., 24 Taf. Geb. ℳ 5. Mitgliedspr. Geb. ℳ 3.

Schnoor, Hans. Musik der germanischen Völker im XIX. u. XX. Jahrh. Mit 32 Bildern. (Jedermanns Bücherei. Abt. Musik.) Breslau, Hirt. 8⁰. 136 S. Geb. ℳ 3,50.

Ssabanejew, L. Geschichte der russ. Musik. Für deutsche Leser bearb. m. e. Vorwort u. e. Nachtr. vers. von Oskar von Riesemann. Mit 12 Abb. Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. 214 S. ℳ 7,50.

Steinitzer, Max. Musikgeschichte. In: Wissen ist Macht. Leipzig, Max Breslauer. 4⁰.

Stoïn, Vassil. Hypothèse sur l'origine bulgare de la diaphonie. (La Bulgare d'aujourd'hui, fasc. 8.) Sofia ('25), Impr. de la Cour. kl. 8⁰. 44 p. fr. 1,50.

Tirabassi, A. École flamande (1450 à 1600). La mesure dans la notation proportionelle et sa transcription moderne. Bruxelles, Maison Delvigne. 4⁰. 72 p. fr. 30.

Trend, J. B. The music of Spanish history to 1609. (Hippanic notes and monographs.) London, Oxford Univ. Press. 16⁰. 12 s. 6 d.

Volbach, Fritz. Handbuch der Musikwissenschaften. Bd. 1. Musikgeschichte, Kulturquerschnitte, Formenlehre, Tonwerkzeuge u. Partitur. Münster i. W., Aschendorffsche Verlh. 8⁰. XIV, 353 S. ℳ 6.

Wasielewski, Jos. Wilh. von. De viool en hare meesters. Ten deele vrij bewerkt naar Die Violine u. ihre Meister door Dirk J. Balfoort. Met talrijke afb. en portr. 's-Gravenhage, Kruseman. gr. 8⁰. 288 p. Geb. F. 6,50.

Weingartner, Felix. Die Symphonie nach Beethoven. 4. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. VI, 100 S. ℳ 2,50.

Wilss, Rud. Zur Geschichte d. Musik an den oberschwäb. Klöstern s. Abschnitt IV unter Veröffentlichungen.

Wolf, Johs.* Sing- u. Spielmusik aus älterer Zeit. Hrsg. als Beispielband zur Allgemeinen

Musikgeschichte von Johs. Wolf. (Wissenschaft u. Bildung. 218.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. VIII, 158 S. Geb. ℳ 2,30.

Wustmann, Rud.* (u. **Arnold Schering**). Musikgeschichte Leipzigs. In 3 Bdn. Bd. 1. 2. Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8° = Geschichte d. geistigen Lebens in Leipzig. = Aus den Schriften d. Kgl. sächs. Kommission f. Geschichte.

I. Bis zur Mitte des 17. Jhs. von Rudolf **Wustmann.** Mit 3 Taf., 5 Abb. im Text u. vielen Notenbeisp. 2. unveränd. Aufl. XXIV, 507 S. ℳ 12. — II. Von 1650—1723. Von Arnold **Schering.** Mit 9 Taf., 3 Abb. im Text u. vielen Notenbeisp. XV, 486 S. ℳ 18.

IV.

Biographien und Monographien

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft [GIMN]. Sammlung von Aufsätzen der ethnographischen Sektion. Heft 1. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8°. 103 S., mit Noten. Rub. 1,75.

Andersson, Nils. Svenska låtar samlade.... Dalarna. H. 4. Stockholm, Bonnier. 4°. 200 S. 8 pl. Kr. 18,50. [Derselbe.] Svenska låtar samlade ... Jämtland och Härjedalen. H. 1. Ebenda. 4°. 193 S. 7 pl. Kr. 18,50.

Bédier, Joseph. La Chanson de Roland. Suivie d'un glossaire complet. Paris, L'édition d'art H. Piazza. 8°. fr. 40.

Beiträge zur Geschichte des Deutschen Männergesangs. Hrsg. aus Anlaß d. 60. Jahrfeier d. Neebschen Männerchor am 4., 5. u. 6. Dez. 1925. Verf. d. Beitr.: C. H. Müller, Otto Bechtold, Frz. Seelmann. Frankfurt a. M. ('25), Kern & Birner. 4°. IV, 168 S., 14 Taf. ℳ 4.

Bekker, Paul. Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Übersetzung von R. Gruber unter Redaktion und mit Vorwort von Igor Glebow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". 8°. 63 S. Rub. 0,50.

Bericht* üb. die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926. Hrsg. von Willibald Gurlitt. [Nebst] Notenbeil. Augsburg, Bärenreiter-Verl. 4° u. 24,5 × 32 cm. 175 S. 12 Taf. 1 Bl. 4,7 S. u. Notenbeil. Ausgewählte Orgelstücke d. 17. Jh. Hrsg. von Karl. 44 S. ℳ 10.

Bericht* üb. den 1. musikwiss. Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. X, 470 S. m. Notenbeisp. ℳ 20.

Berl, Heinrich. Das Judentum in der Musik. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 8°. 241 S. Geb. ℳ 7.

Beyer, Valentin. Elsässische Volkslieder mit Bildern u. Weisen. Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8°. 146 S. m. Abb. ℳ 3,30.

Biberhofer, Raoul. 125 Jahre Theater an der Wien, 1801—1926. Eine Denkschrift, mit e. Geleitw. von Hubert Marischka-Karczag. Wien, W. Karczag. gr. 8°. 91 S. m. Abb. Öst. Sch. 3.

Blom, Eric. Step children of music. New York, Dial Press. 8°. 301 p. il. $ 2,50.

Blues, an anthology. Edit. by W. C. Handy. New York, A. & Ch. Boni.

Bohatta, Hanns. Liturgische Drucke u. liturgische Drucker. Festschr. zum 100 jähr. Jubiläum d. Verlages Friedrich Pustet, Regensburg. Regensburg, Kösel & Pustet. gr. 8°. 75 S., 26 z. Tl. farb. Taf. ℳ 4.

Böhme, Fritz. Der Tanz der Zukunft. München, Delphin-Verl. gr. 8°. 55 S., mehr. Taf. ℳ 4.

Brandenburg, Hans. Das neue Theater. Erlebnisse, Forschgn., Fordergn. Leipzig, Haessel. 8°. III, 588 S. ℳ 12.

Bülow, Paul. Von deutscher Musik. Ausgew. u. hrsg. (Wägen u. Wirken. Beihefte. H. 10.) Leipzig, Teubner. gr. 8°. 49 S. ℳ 0,80.

Hundertfünfzig Jahre **Burgtheater,** 1776—1926. Eine Festschrift hrsg. von d. Direktion d. Burgtheaters. Wien, Krystall-Verlag (in Komm.) gr. 8°. 92 S. mit Abb., 19 Taf. Geb. ℳ 4.

Burkhardt, Max. Führer durch R. Wagners Musikdramen s. nächsten Abschnitt.

Castrillo, Gonzalo. Estudio sobre el canto popular castellano. Valencia, Imp. de la Federacion catol. agraria. 8°. Pes. 7.

La **Chanson** de Sainte-Foi d'Agen. Poème provençal du XIe siècle, éd. d'après le manuscrit de Leide avec fac-similé, traduction, notes et glossaire, par Ant. Thomas. Paris ('25), Champion. 16°. XXXVIII, 88 p. fr. 10.

Le **Chansonnier d'Arras.** Reproduction en phototypie. Introduction par Alfred Jeanroy. Paris, Champion. 4°. 64 plchs. fr. 100.

Chorley, Henry F. Thirty years' musical recollections; ed with introd. by Ernest Newman. (Borzoi music ser.) New York, Knopf. 8°. 436 p., por. $ 5.

Commenda, Hans. Von der Eisenstraße. Volkslieder aus d. oberösterr. Ennstale ges. Hälfte 1.

Wien, Österreich. Bundesverl. f. Unterr., Wiss. u. Bildung. kl. 8°. 89 S. ℳ 3,30.

Concert de musique française du moyen âge donnés les samedis 20 et 27 février 1926 ... par la chanterie de la Renaissance, sous la direction de M. Henry Expert. Programme. Texte. Mâcon, impr. Protat frères. 16°. 29 p. avec gravs.

Cœuroy, André, et **A. Schaeffner.** Le Jazz. (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8°. fr. 20.

Cooke, James Francis. Great men and famous musicians on the art of music; introd. by John Luther Long. Philadelphia, Theo. Presser Co. 8°. 446 p. il. $ 2,25.

Eberhardt, Goby. Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche. Lübeck, Quitzow. gr. 8°. 316 S. m. 1 eingedr. Fksm., mehr. Taf. Geb. ℳ 15.

England, Paul. Fifty favourite operas; introd. by Olin Downes. New York, Harper. 8°. 622 p. $ 5.

Erk, Ludwig. Deutscher Liederhort. Ausw. d. vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort u. Weise aus der Vorzeit u. Gegenwart gesammelt und erl. Neubearb. u. fortges. von Franz M. Böhme. Bd. 1. 2. Aufl. Leipzig ('25), Breitkopf & H. 4°. LXIII, 656 S. Geb. ℳ 20.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert, mit zahlr. Notenbeisp. Reclams Universal-Bibl. Nr. 5436. 6633. 6717/6718 u. 6725/26. Leipzig, Reclam. kl. 8°. — Chop, Max. Mozarts Don Juan. Bd. 24. — 104 S. ℳ 0,40. — Chop, Max. C. M. v. Weber, der Freischütz. Bd. 36. 71 S. ℳ 0,40.—Wickenhauser, Rich. Anton Bruckners Symphonien. Ihr Werden. Mit vielen Notenbeisp. 1. Bd. Bd. 37 — 147 S. ℳ 0,80. [Desgleichen] 2. Bd. Bd. 38. Vierte bis siebente Symphonie. 147 S. ℳ 0,80.

Estieu, Prosper. Lo Flahut Occitan Cantas novas sus vièlhes Aires. Prefacia de l'Abat Jozèp Salvat. Toloza, Edicions „Occitania", Paris, 6 passage Verdeau. 8°. 103 p.

Farmer, H. G. The Arabian influence on musical theory. London, Reeves. 8°. 22 p. 2 s. 6 d.

Fay, Amy. Music-study in German: from the Home Correspondence of A. F. London, Macmillan. 8°. 342 p. 7 s. 6 d.

Festschrift.* Peter Wagner zum 60. Geburtstag gewidmet von s. Kollegen, Schülern u. Freunden. Hrsg. von Karl Weinmann. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 237 S., 1 Titelb. ℳ 10.

Festschrift* zum 25jährigen Bestehen des Konservatoriums. 1. Okt. 1901 bis 1. Okt. 1926. Dortmund. Druck von W. Crüwell in Dortmund. 8°. 79 S., 9 Taf.

Festschrift zur Jubelfeier der Kreuzschule. [Hrsg.:] [Edmund] Bassenge u. [Martin] Goldammer. Dresden, Buchdr. d. Dr. Güntzschen Stiftg.; Dresden-A., Gymnasium zum Hl. Kreuz. gr. 8°. 216 S. m. Abb., 1 Taf. ℳ 5.

Fisher, William Arms. Seventy negro spirituals. 2 v. (Musicians' lib.) Boston, Ditson. 8°. 212 p. $ 2,50.

Fyzee-Rahamin, Atiya Begum. The music of India. 16 plates, and folding table of the Svaras. London ('25), Luzac. 4°. 96 p. 12 s. 6 d.

Gatti, Carlo. Il teatro alla Scala rinnovato; le prime quattro stagioni (1921—22—1924—25). Milano, frat. Treves. 4°. 276 p.

Gehring, Jakob. Eine Jugendkantate J. S. Bachs — Von Mozart zu Schumann. 2 Studien. Zürich ('25), Buchdr. Berichthaus. 8°. 27 S.

Gilbert, William S. The Savoy Operas: the complete text of the Gilbert and Sullivan Operas as originally produced in the years 1875—1896. London, Macmillan. 8°. 704 p. 8 s. 6 d.

Glinsky, Mateusz. Muzyka wspolczesna. [Die Musik der Gegenwart.] Warschau, Verl. „Muzyka".

Glossy, Blanka, u. **Rob. Haas.** Zärtliche und scherzhafte Lieder aus galanter Zeit, hrsg. Wien, Strache. 20,5 × 28,5 cm, IX, 72 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 7,50.

Glossy, Karl. Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II. Mit e. Geleitw. von Franz Herterich. Wien, Hartleben. kl. 8°. VIII, 104 S. m. 1 Abb. Geb. ℳ 3.

Götsch, Georg. Aus dem Lebens- u. Gedankenkreis eines Jugendchores. Jahresbericht 1925 d. märk. Spielgemeinde. (Werkschriften d. Musikantengilde. H. 2.) Wolfenbüttel, Kallmeyer. gr. 8°. 48 S. ℳ 1,60.

Granet, Marcel. Danses et Légendes de la Chine ancienne. T. 1. 2. Paris ('25), Alcan. 8°. 392 p.; 393—712 p. fr. 125.

Grassi, E. C. D'une musique nouvelle. Reconstruire. Paris, Heugel. 8°. 32 p. fr. 1.

Grétry, A. E. M. Mémoires ou essais sur la musique. T. III. Bruxelles ('25), Lamberty. gr. 8°. 303 p.

Guerrini, Guido. Origine, evoluzione e caratteri degli strumenti musicali ad uso del popolo. Bologna, U. Pizzi. 16⁰. 76 p., con 3 tav. L. 6,50.

Hadow, W. H. Studies in modern music. 1 st series: H. Berlioz, R. Schumann, R. Wagner. 2 nd series: Fr. Chopin, A. Dvorak, J. Brahms. Pockel ed. Seeley, Service. kl. 8⁰. 347 u. 320 p. Je 10 s.

Harcourt, R. & M. d'. La musique des Incas et ses survivances. Paris ('25), Geuthner. 4⁰. VII, 574 p. et atlas de 39 pls. fr. 200.

Hermann, Karl. Bericht üb. die Konzertreise des Neebschen Männerchors Frankfurt a. M. nach Wien, Baden (Niederösterr.), Graz, Klagenfurt, Salzburg. Im Auftr. d. Vereinsleitg. erstattet vom Vorstand. Frankfurt a. M. ('25), Wüsten & Co.; Neebscher Männerchor E. V. 4⁰. 71 S. mit Abb. ℳ 3.

Heyting, August. Groot-liederboek. Ruim 700 gedichten, benevens een beschouwing voor toondichters over tekststudie. 's-Gravenhage, Elektrische drukkerij „Luctor et emergo". 8⁰. 432 p. F. 3,50.

Hoepffner, E., et **P. Alfaric.** La Chanson, de sainte Foy. T. 1. Facsimilé du manuscrit et texte critique. Introduction et commentaire philolog. Strasbourg, Impr. alsacienne. 4⁰. VIII, 376 p. gravs. et facsms. fr. 40.

Horoschich, P. Musikinstrumente, Theater und Volksunterhaltungen der Burjat-Mongolen (Versuch eines Programms). [Russ. Text.] Irkutsk, Verlag „WSORGO". gr. 8⁰. 19 S.

Hutter, J. Česká notace I. Neumy. (Sammlg. „Musikwissenschaft", red. von Zd. Nejedlý.) Prag, Neubert.

Iwanow-Boretzky, M. Fünf Jahre musikwissenschaftlicher Arbeit des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft [GIMN]. 1921—1926. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 59 S., mit Abb. Rub. 0,75.

Jährling, Arthur, Siegfried Urban, Willy Thiedmann. Festbuch f. das 23. Preuß. Provinzial-Sängerbundesfest in Königsberg i. Pr. vom 26. bis 28. Juni 1926. Königsberg, Die Festleitung. [K. Jüterbock in Komm.] kl. 8⁰. 112 S. m. Abb. ℳ 1.

Jazz-Band und moderne Musik. Sammlung von Aufsätzen, unter Redaktion und mit Vorwort von S. Ginsburg. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 45 + 2 S., mit Abb. Rub. 0,35.

Johansen, H. Alte Volkslieder aus Bornholm für 2—3 Kinderstimmen. [Dän. Text.] Rönne, Bornholm, Colbergs Buchh. 32 S.

Johnson, J. W. ed. The book of American Negro spirituals. Musical arrangements by J. R. Johnson. Additional numbers by L. Brown. London, Chapman & Hall. 8⁰. 187 p. 12 s. 6 d.

Jouvau, Auzias. Lou Felibre Auzias Jouvau (Elzéard Jouveau). Li Piéu-Piéu. 27 cansoun prouvençalo emé la musico. II. édicioun. Veisoun (Vau-Cluso) ('25), Macabet fraire. 8⁰. 64 p.

Jungbauer, Gust. Dreißig Jahre Volksliedarbeit. Reichenberg, Sudetendeutscher Verlag F. Kraus. gr. 8⁰. 11 S. ℳ 0,20.

Kankarowitsch, A. Opern-Führer. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Priboj". gr. 8⁰. 64 S. Rub. 0,30.

Knoch's Opera guide: over 250 descriptions of celebrated operas with short biographies of their composers. (Vienna: R. Lechner), London, Simpkin. 8⁰. 560 p. 7 s. 5 d.

Köhler, Carl. Volkslieder von der Mosel u. Saar mit Bildern u. Weisen. (Landschaftliche Volkslieder. H. 7.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8⁰. 111 S. m. eingedr. Abb. ℳ 2,40.

Krause, Gregor. Bali. Volk. Land. Tänze. Feste. Tempel. München, Georg Müller. 4⁰. X, 50 S. 272 S. Abb. Geb. ℳ 18.

Lauko (, Desider). Šire Iisrael. Die jüdische Musik. Sch'ire Israel. Vom Orig. übers. durch Frau Gisella Arányi. Presburg. [Wien, Halm & Goldmann.] gr. 8⁰. 104 S. ℳ 3,60.

Lenzewski sen., **Gust.** Die Hohenzollern in der Musikgeschichte d. 18. Jhs. Musikhistor. Skizze. Mit 4 Bildn. u. 3 Faks. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. gr. 8⁰. 47 S. ℳ 3.

Liliencron, Rochus, Freih. von. Deutsches Leben im Volkslied um 1530. Stuttgart, Union. 8⁰. LXX, 436 S. mit Noten in Schwarz- u. Rotdr. ℳ 14.

Liederbuch, Das Locheimer, nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann als Dokumente des Deutschen Liedes sowie des frühesten geregelten Kontrapunktes u. der ältesten Instrumentalmusik. Aus den Urschriften kritisch bearb. v. Friedrich Wilh. Arnold. Mit 2 Faks.-Taf. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. IV, 234 S. ℳ 6.

Liszt, Franz. The Gipsy in music. Englished for the first time by Edwin Evans. With 7 ports. 2 vols. London, W. Reeves. 8⁰. 228; 165 p. (set). 15 s.

Lowry, S. C. Talks on hymns and hymn-writers: for young people and others. London, Skeffington. 8⁰. 95 p. 2 s. 6 d.

Maracci, J. B. Lamenti, voceri, chansons populaires de la Corse. Publié avec le texte corse, la traduction française, une introduction sur la poésie populaire corse et treize morceaux de musique. Ajaccio, J. Rombaldi. 8⁰. 400 p. fr. 15.

Martens, Fred H. A thousand and one nights of opera. London, Appleton. 8⁰. 498 p. 10 s. 5 d.

Melitz, Leo. The opera-goer's complete guide. London, Dent & Sons. 8⁰. 572 p. 7 s. 6 d.

Meyer, Gertrud. Tanzspiele u. Singtänze, ges. 13. Aufl. Leipzig, Teubner. kl. 8⁰. VIII, 64 S. ℳ 1,20.

Milhaud, Darius. Études. (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8⁰.

Monumenta Bohemiae typographica. Bd. 3. Severyn, Paul. Cantionale, 1541. Einleitg. von Z. Tobolka in englischer u. tszechischer Sprache. Prag, Taussig & Taussig. Kč. 2200.

Morant, George Soulié de. Théâtre et musique modernes en Chine. Avec une Étude technique de la musique chinoise et transcriptions pour piano par André Gailhard. Paris, P. Geuthner. 4⁰. XVI, 195 p., 17 plchs., clichés musicaux et fig. dans le texte. Schweizerfr. 40.

Müller, G. Herm. Die Kreuzschule zu Dresden vom 13. Jahrhundert bis 1926. (Arbeiten aus d. Ratsarchiv u. d. Stadtbibl. zu Dresden. Bd. 4.) Leipzig, Heling'sche Verlagsanst. 8⁰. 60 S., 16 S. Abb., 1 Pl. Geb. ℳ 4. — s. a. Wulffen, Erich.

Musikalische Ethnographie. Sammlung von Aufsätzen, herausgegeben von N. Findeisen. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag der Russ. Geograph. Gesellschaft. gr. 8⁰. 51 S., mit Abb. und Noten. Rub. 1.

Musikbücherei, Deutsche.* Regensburg, Bosse. 8⁰. Bd. 18/19. Seidl, Arthur. Neuzeitl. Tondichter u. zeitgenössische Tonkünstler. Gesammelte Aufsätze. Studien u. Skizzen. Mit 50 Bildnis-Beigaben. Bd. 1. 2. XIX, 377; XIX, 357 S. Je ℳ 5.

Von **Musikern** u. Musik. Ein deutsches Buch für Schule u. Haus hrsg. von Walter Kühn u. Hans Lebede. Tl. 1. Von den Anfängen bis zu Beethoven. Tl. 2. Von Weber bis Schreker. Leipzig, G. Freytag. 8⁰. XXIV, 364 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 5; 8⁰. XIX, 538 S,. mehr. Taf. Geb. ℳ 7,50.

2. Historisches **Musikfest** in Rudolstadt u. auf Schloß Heidecksburg, Pfingsten 1926. Festschrift hrsg. von d. Musikgemeinde, Rudolstadt. Rudolstadt, Greifenverlag. gr. 8⁰. 77 S., zahlr. Taf. ℳ 6.

Nani, Mocenigo Mario. Il teatro „La Fenice"; note storiche e artistiche. Venezia-Giudecca, ind. poligr. Venete. 4⁰. XXIII, 71 p., con 4 tav. L. 50.

Niedlich, Kurd. Beethoven, Seuse, Bach im 3. u. 4. Schuljahr. (Wegweiser zum deutschen Religionsunterr. Reihe 3, H. 2.) Leipzig, Dürrsche Buchh. 8⁰. 48 S. m. Fig., 1 Taf. ℳ 0,90.

Norlind, Tobias, & **Trobäck, Emil.** Kungl. hovkapellets historia 1526—1926. Minnesskrift. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 4⁰. 298 p., 2 pl. Kr. 13,50.

Ochs, Siegfried. Der deutsche Gesangverein. Bd. 2. Die Aufführungspraxis bei Schütz, Händel u. Bach, erl. an e. Reihe f. diesen Zweck ausgew. Werke d. 3 Meister. Berlin, M. Hesse. kl. 8⁰. 427 S. Geb. ℳ 6.

Odum, H. Washington, and **G. B. Johnson.** Negro workaday songs. (Univ. of North Carolina society study ser.) Chapel Hill N. C. Univ. of North Carolina Press. 8⁰. $ 3.

Opernbücher. Reclams Universalbibl. s. Abschnitt V unter: Auber, Flotow, Mozart, Offenbach.

Operntextbuch. Tagblatt-Bibliothek. Wien, Steyrermühl. 8⁰. Nr. 23. Flotow, Frdr. v. Martha. Mit einer Einf. von Heinrich Kralik. 64 S. ℳ 0,25. — Nr. 28. Lortzing, A. Zar u. Zimmermann (Kralik). 98 S. ℳ 0,25. — Nr. 30. Meyerbeer, G. Die Hugenotten (Kralik). 84 S. ℳ 0,25. — Nr. 26. Mozart, W. A. Die Hochzeit des Figaro (Kralik). 80 S. ℳ 0,25. — Nr. 32. Cosi fan tutte (Kralik). 80 S. ℳ 0,25. — Nr. 31. Nicolai, Otto. Die lustigen Weiber (Kralik). 70 S. ℳ 0,25. — Nr. 27. Rossini, G. Barbier von Sevilla (Kralik). 68 S. ℳ 0,25. — Nr. 21. Verdi, G. Ein Maskenball (Kralik). 63 S. — Nr 17. Rigoletto (Kralik). 54 S. — Nr. 19. Traviata (Kralik). — Nr. 18. Der Troubadour (Kralik). 56 S. — Nr. 16. Wagner, R. Der fliegende Holländer (Kralik). 56 S. — Nr. 20. Die Meistersinger von Nürnberg (Kralik). 142 S. ℳ 0,50. — Nr. 22. Parsifal (64 S.). ℳ 0,25.

Oudiane, S. Chants de la caravane. Traduits de l'arabe. Paris, L'édition d'art H. Piazza. 8⁰. fr. 15.

Pommer, Helmuth. Volkslieder u. Jodler aus Vorarlberg aus der Volksüberlieferg. hrsg. Folge 1. (Oesterr. Volkslied-Unternehmen. Kleine Quellenausg. Bd. 3.) Wien, Oesterr. Bundesverl. f. Unterr., Wissensch. u. Kunst. kl. 8⁰. XII, 85 S. m. Abb. ℳ 3,30.

Prod'homme, J.-G. Pensées sur la musique et les musiciens . . . recueillies et mises par ordre chronologique. Paris, Heugel. kl. 8⁰. VIII, 80 S. fr. 7,50.

Poueigh, Jean. Chansons populaires des Pyrénées françaises. T. 1. Chants du premier âge. Chansons de danses. Chansons d'amour. Chansons relatives au mariage. Paris, Champion. 8⁰. XXXVII, 463 p., avec notation musicale. fr. 60.

Raeli, Vito. Maestri compositori pugliesi. Tricase, G. Raeli. 8⁰.

Scarborough, Dorothy. On the trail of negro folk-songs. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Pr. 8⁰. $ 3,50.

Schwers, Paul, u. **Martin Friedland.*** Das Konzertbuch. Ein prakt. Handbuch. Stuttgart, Muth'sche Verlh. kl. 8⁰. XXIV, 501 S. Geb. ℳ 6.

„Sechs". (Neue französische Musik.) Mit Beiträgen von Igor Glebow, S. Ginsburg und Darius Milhaud. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 56 S. Rub. 0,35.

Seidl, Arthur. Neuzeitliche Tondichter s. Musikbücherei, Deutsche.

Shawn, Ted. The American ballet; introd. by H. Ellis. New York, Holt. 4⁰. 148 p. il. $ 7,50.

Spanuth, Gottfried. Das Volkslied des 16. Jhs. Für die Oberstufe ausgewählt. (Diesterwegs deutschkundl. Schülerhefte. Reihe 2, H. 48.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8⁰. II, 34 S. m. 1 Abb. ℳ 0,50.

Stauda, Johs. Egerländer Volkslieder in der Mundart. Mit Unterstützg. von Josef Frank u. von Balder Gütter hersg. T. 1. 2. Sternburg (Mähren), Drei Tannen Verl. 8⁰. Je 32 S. ℳ 1,50. — Stauda, Johs. Geleitwort zu einer neuen Ausg. Egerländer Volkslieder. Eger, [Verl.] Unser Egerland. 4⁰. 8 S. ℳ 0,25.

Stewart, G. Wauchope. Music in church worship: te Baird Lecture, 1926. London, Hodder & S. 8⁰. 275 p. 10 s. 6 d.

Stockholms konserthus. Minnesskrift vid invigningen den 7 april 1926. Stockholm. Norstedt & Söner. 4⁰. 62 s., 32 pl. Kr. 4,50.

Storck, Karl. Das Opernbuch. 31.—32., verm. Aufl. Hrsg. von Paul Schwers. Stuttgart, Muthsche Verlh. kl. 8⁰. 592 S. Geb. ℳ 6.

Studien* zur Musikwissenschaft. Unter Leitung von Guido Adler. H. 13. [Inhalt: Holzer, Ludmilla. Die komischen Opern Glucks. — Braun, Lisbeth. Die Balletkomposition von Jos. Starzer. — Mendelssohn, Ignaz. Die Entwicklung des Walzers.] Wien, Universal-Edition. 4⁰. 88 S.

The **Study** of music in Germany.* Ed. by Karl Kiesel and Ernst Otto Thiele. Publ. by the North German Lloyd in collabor. with the Union of German students of music. New York - Bremen 1927. gr. 8⁰. 63 p., mehr. Taf., 1 gefalt. Taf. = Guide book for American students.

Stumpf, Carl. Die Anfänge der Musik. Übersetzung von I. Wainkop, unter Redaktion und mit Vorwort von S. Ginsburg. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton" ['27]. 8⁰. 59 S., mit Abb. Rub. 0,50.

Tanz in dieser Zeit. Hrsg. von Paul Stefan. Wien, Universal-Edition. gr. 8⁰. 113 S. m. Fig., mehr. Taf. ℳ 3.

Thamm, Jos. Festschrift zur 100-Jahrfeier des Neißer M.-G.-V. „Liedertafel". (1826—1926.) Mit Bildn. Neiße, F. Bär. 8⁰. 93 S., 3 Taf. ℳ 2.

Le **Théâtre,** le Cirque, le Music-Hall et les Peintres du XVIIIᵉ siècle à nos jours. Préface de C. Mauclair. Paris, Flammarion. Fol. 139 p. avec plchs., fr. 70.

Tuffrau, Paul. Raoul de Cambrai. Chanson de geste de XIIIᵉ siècle, renouvelée par P. T. 5ᵉ éd. Paris ('24!). 16⁰. 221 p.

Vaux, Baron Carra **de.** Les Penseurs de l'Islam. Tome IV. [Darin:] La Musique. Paris, P. Geuthner. 8⁰. 384 p.

Verhandlungen des ersten deutschen evangel. Kirchentages. 1924. Bethel-Bielefeld 14. bis 17. 6. 1924. Hrsg. vom deutschen evang. Kirchenausschuß. Berlin-Steglitz, Evang. Preßverband f. Deutschland. [Komm.: R. Hartmann, Leipzig, 1925.] gr. 8⁰. 300 S. ℳ 5.

Veröffentlichungen d. Musik-Instituts d. Universität Tübingen.* Stuttgart, Schultheiß. 8⁰. — 1. Wilss, Ludwig. Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jh. Mit Notenbeilagen. ('25), 69, 68 S. ℳ 4. — 2. Keller, Hermann. Die musikal. Artikulation, insbes. bei Joh. Seb. Bach. Mit 342 Notenbeisp. u. 1 Anh.: Versuch e. Artikulation d. Fugenthemen d. Wohltemperierten Klaviers u. der Orgelwerke. ('25), VIII, 144 S. ℳ 4. — 3. Weidle, Karl. Bauformen in der Musik. Mit 3 Taf. ('25), 91 S. ℳ 3. — 4. Hasse,

Karl. Musikstil u. Musikkultur. ('26), 212 S. ℳ 4.

Walterscheid, Johs. Die ältesten deutschen Weihnachtsspiele. (Religiöse Quellenschriften. H. 10.) Düsseldorf, Schwann. kl. 8°. 63 S. ℳ 0,60.

Waltershausen, H. W. von. Musik, Dramaturgie, Erziehung. Gesamm. Aufsätze. München, Drei Masken Verl. 8°. 298 S. ℳ 5.

Welch, Roy Dickinson. The study of music in the American College. (Smith College fiftieth anniversary publications.) Northampton, Mass. ('25), Smith College. 8°. VIII, 116 p.

Westphal, Kurt. Musik, Theater, Film (der Stadt Charlottenburg). Berlin ('25), L. Oehmigke's Verlh. 8°. 40 S. m. Abb. ℳ 0,80.

Whiteman, Paul, and **Mary Margaret McBride.** Jazz. New York, J. H. Sears. 8°. 298 p. il. $ 3.

Wulffen, Erich. Sieben Jahrhunderte. Ein Festsp. in 7 Bildern. Zur Jubelfeier d. Gymnasiums zum Heiligen Kreuz in Dresden 1926. Musik von Otto Richter. Dresden, Buchdr. d. Dr. Güntzschen Stiftung. 8°. 51 S. ℳ 1. — s. a. Müller, G. Herm.

V.

Biographien und Monographien

(Einzelne Meister.)

Almquist, C. J. L. Marström, Simeon. Minnen från Törnrostiden. C. J. L. Almquist som musiker. Studier och anteckningar. Skara, Bergers bokhandel. 4°. 88 S., 1 pl. Kr. 4,50.

Ambrosius, Der Heilige. Burn, A. E. The hymn Te Deum and its author. London, Faith Pr. 8°. 96 p. 2 s. 6 d.

Arnould, Sophie. Hottner-Grefe, A. Sophie Arnould. Die Primadonna des 18. Jhs. Heidenau 1 b. Dresden, Verlagshaus Freya. kl. 8°. 128 S. ℳ 0,60.

Auber, D. F. E. Des Teufels Anteil. (Carlo Broschi.) ... Vollständ. Buch. Hrsg. v. C. F. Wittmann. [Neudr.] (Opernbücher. Bd. 28. Universal-Bibliothek Nr. 3313.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 96 S. ℳ 0,40.

Bach, Johann Christian. Schökel, H. P. Johann Christian Bach u. die Instrumentalmusik seiner Zeit. Wolfenbüttel, Kallmeyer.

Bach, Johann Sebastian. Bachfest, 14. Deutsches. Vom 30. Sept. bis 3. Okt. 1926 in Berlin. Bach-Fest-Buch. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 54 S. ℳ 1,20. — Johann Seb. Bach zu Ehren! (Zu s. 175. Todestage am 28. Juli.) Dargeboten vom Kreuzfahrerbund Haynau. Kotzenau, Verlag „Ostland". 4°. 16 S. m. Abb. ℳ 0,90. — Hashagen, Fr. Johann Seb. Bach als Sänger u. Musiker des Evangeliums u. der luther. Reformation. Skizzen. 2.—4. Aufl. Emmishofen (Schweiz), Evangel. Buchh.; f. Deutschland, Konstanz ('25), C. Hirsch. gr. 8°. 163 S. Geb. ℳ 4. — Gehring, Jakob. Eine Jugendkantate J. S. Bachs s. Abschnitt IV. — Keller, G. Johann Seb. Bach. (Beroemde Musici. II.) s'Gravenhage, Kruseman. 8°. f. 3,75. [Frei nach A. Pirro.] — Niedlich, K. Beethoven, Seuse, Bach s. vorigen Abschnitt. — Perracchio, Luigi. G. S. Bach. Milano, Bottega di poesia. 8°. 308 p. L. 15. — Rochlitz, Friedrich. Wege zu Bach. 3. Abhandlungen. Eingel. und herausgegeben von Joseph M. Müller-Blattau. (Aus Rochlitz: Für Freunde d. Tonkunst. Bd. 2, 3 u. 4.) Augsburg, Bärenreiter-Verl. gr. 8°. 47 S. ℳ 1,80. — Terry, Charles Sanford.* Joh. Seb. Bach's Cantata texts, sacred and secular: with a reconstruction of the Leipsig Liturgy of his period. London, Constable. 4°. 676 p. 63 s.

Bach, Wilh. Friedemann. Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. (Romane der Weltlit.) Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 512 S. Geb. ℳ 4,50. — [Dasselbe.] Berlin, Verlag der Schiller-Buchh. 8°. 479 S. Geb. ℳ 1,85. = Die bunten Romane der Weltliteratur. 2. [Dasselbe.] Vollst. Ausg. Die Buchgemeinde. 8°. 447 S. Nur f. Mitgl., nicht im Handel. [Dasselbe.] = Die Schatzkammer. Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 512 S. Geb. ℳ 2,85.

Beethoven, Ludwig van. Beethoven, Ludwig van. Briefe in Auswahl. Hrsg. von Fritz Krakow. (Velhagen & Klasings deutsche Lesebogen. Nr. 14.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. 26 S. ℳ 0,35. — Beethoven, Ludwig van. Lettres. With explanatory notes by A. C. Kalischer. Trans. with pref. by J. S. Shedlock. Selected and ed. by A. Eaglefield-Hull. Illus. (Dent's Internat. lib. of books on music.) London, Dent. [New York, Dutton.] 8°. 426 S. 10 s. 6 d. — Bekker, Paul. Beethoven. Transl. and adapted from the German by M. M. Bozman. (Dent's Internat. lib. of books on music.) London, Dent. 8°. 401 p. 10 s. 6 d. — Couturier, Louis. Ludwig van Beethoven. (Beroemde Musici. I.) s'Gravenhage, Kruseman. 8°. f. 3,75. [Frei nach Th. Frimmel.] —

Ernest, Gustav. Beethoven. Persönlichkeit, Leben und Schaffen. 3. Aufl. Berlin, Bondi. gr. 8°. V, 592 S., 5 Bildnisse, 1 Schriftpr. ℳ 9,50. — Frimmel, Theod.* Beethoven-Handbuch. Bd. 1. Abendlied-Ouvertüren. Bd. 2. Pachler-Zulehner. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 477; 485 S. ℳ 20. - Herwegh, Marcel. Technique d'interprétation sous forme d'essai d'analyse psychologique expérimentale appliquée aux sonates pour piano et violon de Beethoven. Paris, P. Schneider. 8°. 260 p. fr. 35.—Hévèsy, André de. Beethoven. Vie intime. Le véritable Beethoven, ses amours, ses déboires. D'après de nouveaux documents récemment découverts, en Autriche. Réimpr. Paris, Editions Emile-Paul Frères. 8°. 250 p. fr. 15.—Hoffmann, E. T. A. Beethovens Instrumental-Musik. Musica sacra. Offenbach a. M., W. Gerstung. 8°. 38 S. ℳ 2. — Kerst, Friedr. ed. Beethoven: the man and the artist revealed in his own words. London, G. Bles. 8°. 110 p., 5 s. — Kobald, Karl. Beethoven. Seine Beziehgn. zu Wiens Kunst u. Kultur, Gesellschaft u. Landschaft. Mit 80 teils farb. Bildbeigaben. (Amalthea-Bücherei. Bd. 49.) Wien, Amalthea-Verl. 8°. 434 S. ℳ 7. — Laisné, Hector. Le message de Beethoven. 2e éd. Paris, Picart. 8°. 112 p. fr. 5. — Lux, Jos. Aug. Beethovens unsterbliche Geliebte. Der Roman seines Lebens, Liebens u. Leidens. (Romane berühmter Männer u. Frauen. Bd. 37.) Mit 17 Wiedergaben und 6 Facs. Berlin, Bong. 8°. 351 S. ℳ 5. — Macchi, G. Beethoven e le sue nove sinfonie. Milano, Libreria editrice Milanese. 8°. L. 5. — Niedlich, K. Beethoven, Seuse, Bach s. vorigen Abschnitt. — Orel, Alfred. Beethoven. (Deutsche Hausbücherei. Bd. 193.) Wien ('27), Oesterr. Bundesverlag f. Unterr., Wiss. u. Kunst. 8°. 212 S. m. Abb. ℳ 3,70. — Parpert, Friedr. Beethoven. Schauspiel in 3 Aufz. Leipzig, Schauspiel-Verl. 8°. 78 S. ℳ 3,50. — Pfohl, Ferdinand. Beethoven, Mit 91 Abb. u. 1 farb. Umschlagbild. (Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 7.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. gr. 8°. 120 S. Geb. ℳ 3,50. — Prod'homme, J.-G. La jeunesse de Beethoven. (1770—1800.) Paris, Payot. — Schurig, Arthur. Vom Glücke Beethovens. Kleine Geschichte. (Nürnberger Liebhaber-Ausgaben. Bdch. 5.) Nürnberg, Schrag. 16°. 118 S., 1 Titelb. Geb. von ℳ 2,80 bis ℳ 20. — Stalman, D. Over de namen van beroemde sonaten van L. van Beethoven. 's-Gravenhage, G. H. van Eck & Zn. kl. 8°. 19 p. F. 0,25. — Unger, Max.* Beethovens Handschrift. Veröffentlichgn. d. Beethovenhauses. 4.) Bonn, Verlag des Beethovenhauses. Auslieferg.: Bonn, O. Sebbesse; Leipzig, Simrock. 4°. 32 S. m. Faks., 8 Taf. ℳ 5.

Bertati, Giovanni. Rolandi, U. Il librettista del „Matrimonio segreto": Giovanni Bertati. Trieste, C. Reali. 8°. L. 6.

Bizet. Parker, D. C. Georges Bizet: his life and works. (Masters of music.) London, K. Paul. [New York, Harper.] 8°. 284 p. 7 s. 6 d.

Bley, Gustava. Bley, Gustava. Aufzeichnungen einer Achtzigjährigen aus ihrem Künstlerleben u. aus ihrer Heimat. Wien, Friedr. Jasper. kl. 8°. 24 S. m. 1 Titelb. ℳ 0,80.

Bossi, Marco Enrico. Marco Enrico Bossi. Fascicolo commemorativo. A cura di Luigi Orsini. Febbraio 1926. 1° anniversario della morte. Milano, Edizioni Fiamma. gr. 8°. 138 p., 10 tavole. L. 20. — Orsini, L. M. Enrico Bossi. Milano, Ediz. di „Fiamma". 8°. 138 p. L. 20.

Brahms, Johannes. [Briefwechsel mit Clara Schumann] s. unter Schumann, Clara. — May, Florence. Johannes Brahms. Aus d. Engl. übers. von Ludmille Kirschbaum. 2 Tle. in 1 Bde. Mit 10 Abb. u. 2 Faks. 2. Aufl. (Tl. 1. 2.) Leipzig ('25), Breitkopf & H. gr. 8°. XVII, 314, 362 S. ℳ 12. — Pulver, Jeffrey. Johannes Brahms. (Masters of music.) London, K. Paul. [New York, Harper.] 8°. 391 p. 7 s. 6 d.

Bruckner, Anton. Lach, Rob. Die Bruckner-Akten des Wiener Universitäts-Archives. Wien, E. Strache. 8°. 65 S. ℳ 2. — Kinast, Erich. Immanuel Kant. Anton Bruckner. Das Psychogramm d. Philosophen u. d. Künstlers. (Deutsche Psychologie. Bd. 4, H. 5.) Halle, C. Marhold. gr. 8°. 72 S. ℳ 2,70. — Orel, Alfred. Bruckner. Ein österreich. Meister d. Tonkunst. (Bücher der Heimat. Bd. 8.) Altötting, Verl. „Bücher der Heimat". kl. 8°. 95 S. ℳ 1. — Wickenhauser, Rich. A. Bruckners Symphonien s. Abschnitt IV unter Erläuterungen.

Burgerhuys. Unger, W. S. Het Klokkengietersgeslacht Burgerhuys. Middelburg, Kon. Boekdrukkerij en binderij J. C. & W. Altorffer. 8°. II, 11 p. F. 0,25.

Burmester, Willy. Burmester, Willy. Fünfzig Jahre Künstlerleben. Mit 26 Abb. und

5 faksm. Briefen. Berlin, A. Scherl. 8⁰. 215 S. ℳ 3,75.

Buxtehude, Dietrich. s. unter Tunder, Franz.

Chopin, Frédéric. Dry, Wakeling. François Frederic Chopin. (Music of the masters.) London, Lane. 8⁰. 134 p. 3 s. 6 d. — Jachimecki, Z. Chopin. [In poln. Sprache.] Krakau ('27), Drukarnia. Narodowa. 8⁰. 164 + 8 p. — Leichtentritt, Hugo. Chopin. Vrij bewerkt door W. Hutschenruyter. (Beroemde musici. III.) 's-Gravenhage, Kruseman. gr. 8⁰. 155 p. m. afb. F. 2,75. — Plaisant, Marcel. Chopin. (Bibliothèque musicale.) Paris, Durand & Fils. 8⁰. fr. 7,50. — Valetta, Ippolito. Chopin: la vita, le opere. Ristampa. Torino, frat. Bocca. 16⁰. 444 p., con ritr. e tavola. L. 15. — Briefe von Frederic Chopin an Joh. Białobłocki. Hrsg. v. St. Pereswiet-Soltan. [In polnischer Sprache.] Warschau, Publik. des zwiazek Narodowy polsk. młodziezy akademickiej. 8⁰. 80 p.

Chrysander, Friedrich. Pfohl, Ferdinand. Friedrich Chrysander. Festrede. (Aus: „Musikwelt", Augustheft.) Bergedorf, Köster & Wobbe. 8⁰. 15 S. ℳ 0,50.

Coleridge, Samuel Taylor. Fausset, Hugh l'Anson. S. T. Coleridge. London, Cape. 8⁰. 12 s. 6 d.

Couperin. Bouvet, Charles. L'appartement des Couperin. Nicolas, Armand-Louis, Pierre-Louis, Gervais-François et Antoinette-Victoire Couperin. Paris, Champion. 8⁰. 31 p. avec figs. — Tessier, André. Couperin. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8⁰. fr. 8. — Tiersot, Julien. Les Couperin. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8⁰. 215 p. fr. 12.

Damrosch, Walter Johannes. My musical life [popular ed.]. New York, Scribner. 8⁰. 384 p. il., $ 2.

Debołecki, W. Feicht, Hieron. Wojciech Debołecki, ein poln. Kirchenkomp. aus d. 1. Hälfte des 17. Jhs. (S. A. aus „Kwartalnik Teologiczny".) [In poln. Sprache.] Warschau, Gebethner i Wolff in Komm.

Debussy, Claude. Emmanuel, Maurice. Pelléas et Mélisande. Étude historique et critique; analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués.) Paris, Mellottée. 8⁰. 224 p., avec 150 exemples mus. fr. 5. — Jardillier, Robert. „Pelléas". (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8⁰. — La Jeunesse de Debussy. Collaboration de R. Bonheur, R. Brussel, M. Emmanuel, R. Godet, Ch. Koechlin, A. Messager, H. Prunières, H. de Régnier, M. Vasnier, P. Vidal. Supplément: Quatre mélodies inédites de Debussy. Numéro special de La Revue musicale. Paris, 35—37, rue Madame. 150 p. fr. 18 inclus. Supplément. — Salève, Jacques. Pour Debussy. Paris. E. Figuière. fr. 5. — Sant, Rient van. Debussy. (Beroemde musici. IV). 's-Gravenhage, Kruseman. gr. 8⁰. 115 p. m. afb. F. 2,75.

De Koven, Reginald. De Koven, Mrs. Reginald. A musician and his wife. New York, Harper. 8⁰. 267 p. il. $ 5. Verfasserin ist die Frau des Komponisten.

Délibes, Léo. Curzon, Henri de. Léo Delibes, sa vie et ses œuvres. Paris, Lagouix. 8⁰.

Descartes, René. Descartes, R. and Const. Huygens correspondence, 1635—1647. Edit. from manuscripts nows in the bibliotheque nationale, formerly in the possession of the late Harry Wilmot Buxton, by Leon Roth. London, Oxford Univ. Press. gr. 8⁰. 427 p. 42 s.

Dobson, Mary. Saunders, Una M. Mary Dobson: musician, writer and missionary. London, Black. [New York, Macmillan.] 8⁰. 205 p., 16 illus., 6 s.

Draeseke, Felix. Zur Nedden, Otto. Felix Draeseke. Sein Leben, s. Werke u. s. künstler. Entwicklungsgang. Ein Beitrag zur Draeseke-Forschg. Pforzheim ('25), Selbstverl. 8⁰. 27 S. ℳ 1,50.

Dufay, Guillaume. Borren, Charles van den.* Guillaume Dufay. Son importance dans l'évolution de la musique au XV. siècle. Bruxelles, M. Hayez. 8⁰. 372 p.

Durand. Durand, Jacques.* Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. 2ᵉ série. (1910—1924.) Paris, A. Durand et fils. 8⁰. 161 p. fr. 7,50.

Finck, Henry Theophilus. Finck, H. Th. My adventures in the golden age of music. New York, Funk & Wagnalls. 8⁰. 478 p. il. $ 5. [Autobiographie.]

Flotow, Friedrich von. Martha ... Vollständ. Buch. Hrsg. u. eingel. von Geo Rich. Kruse. (Opernbücher. Bd. 63. = Universal-Bibl. Nr. 5153.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 88 S. ℳ 0,40.

Garsi, da Parma, Santino. Osthoff, Helmuth.* Der Lautenist Santino Garsi da Parma. Ein Beitr. zur Geschichte d. oberitalienischen Lautenmusik am Ausgang der

Spätrenaissance. Mit e. Überblick üb. die Musikverhältnisse Parmas im 16. Jh. u. 59 bisher unveröffentl. Kompositionen d. Zeit. (Sammlg. musikwissensch. Einzeldarstellungen. H. 6.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 188 S. ℳ 7,50.

Gay, John. Gay, John. Poetical works: including „Polly", „The Beggar's opera", and selections from the other dramatic work. Ed. by G. C. Faber. London, Oxford Univ. Press. 8°. 748 p. 3 s. 6 d.

Georg II., Herzog v. Sachsen-Meiningen. Festschrift zur Feier des 100. Geburtstages Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 2. bis 4. April 1926. Landestheater, Meinigen. Meiningen, Gebr. Marbach. gr. 8°. 32 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Gerhardt, Paul. Blanckmeister, Franz. Paulus Gerhardt u. seine Lieder. Gedenk-Schrift zur 250jähr. Wiederkehr s. Todestages. Dresden, F. Sturm & Co. 8°. 16 S. m. Abb. ℳ 0,20. — Festgottesdienst zu Paul Gerhardts 250. Todestage. Berlin, Deutsche Landbuchhdlg. 8°. 8 S. ℳ 0,30. — Gennrich, Paul. Zur Feier des 250. Todestages Paul Gerhardts. Eine Einführung. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8°. 2 S. ℳ 0,15. — Mit Gottesdienstordng. u. Gesängen für die Gemeinde, zus. ℳ 0,40. [Derselbe.] Liturgischer Gottesdienst zur Feier des 250. Todestages P. Gerhardts. Ebenda. 8 S. ℳ 0,25. [Erg. aus: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst. Jg. 31, H. 4.] — Kochs, Ernst. Paul Gerhardt. Sein Leben u. seine Lieder. Neue Ausg. 36.—45. Tsd. d. Gesamtausg. Leipzig, Deichert. 8°. 112 S. m. Abb. ℳ 1,40. — Petrich, Hermann. Auf Paul Gerhardts Segensspur. 2 Dutzend Geschichten u. Erinnergn. aus d. Leben s. Lieder. (Der Kranz. 71/72.) Berlin, Schriftenvertriebsanstalt Kranzverlag. gr. 8°. 48 S. m. Abb. ℳ 0,50.

Gesualdo, Carlo, Principe da Venosa. Gray, Cecil, and Philip Heseltine. Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, musician and murderer. With 34 musical examples in the text and 8 plts. London, K. Paul. [New York, Dial Press.] 8°. 159 p. 8 s. 6 d.

Glinka, Michail Iwanowitsch. Kusnetzow, K., Prof. Glinka und seine Zeitgenossen. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8°. 70 S., mit Portr. (= Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft. Geschichte der russischen Musik in Materialien und Untersuchungen, Bd. III).

Gluck, Christoph Wilibald. Der Zauberbaum (L'arbre enchanté). . . . Deutsche Übertr. von Käthe Arend. (Einf.: Max Arend.) Vollst. Opernbuch. Wiesbaden, Bechtold & Co. kl. 8°. 20 S. ℳ 0,50.

Goethe, Wolfgang von. Frenzel, P. Robert Schumann u. Goethe s. unter Schumann.

Göllerich, August. August Göllerich. Das Lebensbild eines tatkräftigen Idealisten. Von e. alten Linzer Musikfreund. Linz a. d. D. ('27), F. Steurer. gr. 8°. 128 S., mehr. Taf. ℳ 3,90.

Graupner, Christoph. Noack, Friedr.* Christoph Graupner als Kirchenkomponist. Ausführgn. zu Bd. 51/52 d. Denkmäler deutscher Tonkunst. 1. Folge, u. Verzeichnis sämtlicher Kantaten Graupners. = Beihefte zu den Denkmälern dt. Tonk. I. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 87 S. ℳ 6.

Grieg, Edvar. Stœcklin, Paul de. Grieg. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 140 p. fr. 15.

Guéranger. Dom Guéranger, Abbé de Solesmes. Par un moine Bénédictin de la Congrégation de France. 2 vols. Paris, Plon-Nourrit & Cie. 8°. IV, 450 u. 460 p.

Händel. Benson, J. A. Handel's Messiah. London, W. Reeves. 8°. 70 p. — Dryden, John. Alexander's feast; or, The power of musique (1697). Ed. limited to 500 copies. London, Oxford Univers. Press. Fol. 20 p. 6 s.

Haydn, Joseph. Brenet, Michel. Joseph Haydn. Transl. by C. Leonhard Leese. With a commentary by W. H. Hadow. London, Oxford Univ. Press. 8°. 155 p., 6 s. — Norlén, Gunnar. Joseph Haydn. Uppsala, Lindblad. 238 S. Kr. 6,75. — Schnerich, Alfred.* Joseph Haydn u. seine Sendung. 2., wesentl. verm. u. verb. Aufl. Mit e. stilkrit. Anh. von Wilh. Fischer. (Amalthea-Bücherei, Bd. 28.) Wien, Amalthea-Verl. 8°. 282 S. mit zahlr. Taf. ℳ 5. — Die Schöpfung . . . Mit einer Einführg., erläut. Anm. m. zahlr. Notenbeisp. hrsg. von Heinrich Kralik. (Oratoriumtextbuch. Nr. 1.) Wien, Steyrermühl. kl. 8°. 32 S. ℳ 0,25.

Heldburg, Freifrau **Helene von.** Heldburg, Freifrau Helene von (Ellen Franz) . . . Fünfzig Jahre Glück u. Leid. Ein Leben in Briefen aus d. J. 1873—1923. Leipzig, Koehler & Amelang. 8°. 264 S. m. Abb., zahlr. Taf. Geb. ℳ 10.

Herbart. Kahl, Willi. Herbart als Musiker. Neue Beiträge mit einem unveröffentl. Brief Herbarts. (Friedr. Manns Pädagog. Magazin. H. 1078.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8⁰. 43 S. ℳ 1,20.

Hoffmann, E. T. A. Müller, Hans von. Das künstler. Schaffen E. T. A. Hoffmanns in Umrissen angedeutet. Mit 1 Steinzeichng. (Sondergabe der Gesellschaft d. Freunde d. Deutschen Bücherei.) Leipzig, Gesellsch. d. Freunde d. Deutschen Bücherei. gr. 8⁰. 41 S. Nur für Mitglieder. ℳ 5.

Hohenzollern, Die. Lenzewski sen., Gust. Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts s. Abschnitt IV.

Honegger, Arthur. George, André. Arthur Honegger. (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8⁰. fr. 20.

Huré, Jean. Migot, Georges. Jean Huré. (Nos musiciens.) Paris, Sénart. 16⁰. 32 p.

Josephson, J. A. Nyblom, K. Jakob Axel Josephson. (Populära Körkompositörer 2.] Stockholm, E. Carelius. 8⁰. 31 S., 1 pl.

Katuar (Catoire), George Lwowitsch. Belaiev, Victor. George Catoire. Deutsch von D. Ussow. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 29 S., mit Portr.

Kienzl, Hermann. Kienzl, Herm.* Meine Lebenswanderung. Erlebtes u. Erschautes. Stuttgart, Engelhorns Nachf. gr. 8⁰. 344 S. 1 Titelb. Geb. ℳ 18.

Kjerulf, H. Nyblom, K., Halfdan Kjerulf. (Populära Körkompositörer 3.) Stockholm, Emil Carelius. 8⁰. 30 S., 1 pl. Kr. 1,50.

Lasso, Orlando di. Sandberger, Adolf.* Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Festrede. München, B. Akademie der Wissensch., R. Oldenbourg in Komm. 4⁰. 36 S. ℳ 2.

Lind, Jenny. Ehrenborg, Harald. Jenny Lind i solnedgången. Minnen upptecknade. Stockholm, Seelig & Co. 8⁰. 58 S. Portr. Kr. 2. — Maude, Mrs. Raymond. The life of Jenny Lind. London, Cassell. gr. 8⁰. 232 p., ill., 10 s. 6 d. — Wilkens, C. A. Jenny Lind. Ein Cäcilienbild d. evangel. Kirche. 8.—10 Tsd. Gütersloh, Bertelsmann. 8⁰. XIX, 241 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 4.

Liszt, Franz. Galston, Gottfried. Studienbuch. 2. Aufl. 4. Abend. Franz Liszt. München, Halbreiter. gr. 8⁰. VII, 36 S. ℳ 1. — Pourtalès, Guy de. La vie de Franz Liszt. 11ᵉ éd. (Vie des hommes illustres.) Paris, libr. Gallimard. 16⁰. 305 p. et portr. — [Dasselbe.] Deutsch von Hermann Fauler. Freiburg, Urban-Verlag. 8⁰. 413 S., 1 Titelb. — [Dasselbe.] Tr. by Eleanor Stimson-Brooks. New York, Holt. 8⁰. 299 p. $ 2,50. [London, Butterworth.]

Mallarmés, Stéphane. Rauhut, Franz. Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés. (Die neueren Sprachen. Beih. Nr. 11.) Marburg, Elwertsche Verlh. gr. 8⁰. 55 S. ℳ 2,50.

Marcabrun. Guthrie, Roman. Marcabrun. New York, Doran. 8⁰. 260 p. $ 2,50. [Eine Novelle auf dem Leben M.s aufgebaut.]

Marot, Clement. Becker, Ph. Aug. Clement Marot, sein Leben u. seine Dichtung. (Sächs. Forschungsinstitute im Leipzig. Forschungsinst. f. neuere Philol. 4. Romanist. Abt., H. 1.) München, Kellerer's Verl. gr. 8⁰. IV, 420 S. ℳ 20.

Marschner, Heinrich. Marschner, H. A. Der Vampyr . . . Für die deutsche Bühne musikal. u. textl. neu einger. von Hans Pfitzner. Regiebuch [u. Textbuch]. Berlin, Fürstner. gr. 8⁰. 48 S. m. Fig., 4 Taf. ℳ 5. [Textbuch.] 76 S. ℳ 0,80.

Massenet. Schneider, Louis. Massenet (1842 bis 1912). Paris, Fasquelle. 8⁰. 315 p. et portr. fr. 9.

Monteverdi, Claudio. Prunières, Henry. La vie et l'œuvre de Claudio Monteverdi. Paris, Les éditions musicales de la Libraire de France. gr. 8⁰. 328 p., orné de 5 dessins hors texte et de dix bandeaux de M. Dethomas. fr. 50. — Prunières, Henry. Monteverdi: his life and work. Trans. from the French by Marie D. Makie. With music examples. London, Dent. [New York, Dutton.] 8⁰. 301 p. 10 s. 6 d.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Braudo, E. Die Hochzeit des Figaro. Versuch einer Analyse. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 32 S., mit Abb. und 1 Portr. Rub. 0,30. — Chop, Max. Mozarts Don Juan s. Abschnitt IV unter Erläuterungen. — Curzon, Henri de. Mozart. (Les maîtres de la musique.) 4ᵐᵉ éd. Paris, Alcan. 8⁰. 286 p. fr. 12. — Guitry, Sacha. Mozart, comédie en trois actes. Musique de Reynaldo Hahn. Paris, Impr. de „l'Illustration" 13, rue Saint-Georges. 4⁰. 26 p., à 2 col. — Keller, Otto. Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Lebensgang nach d. neuesten Quellen geschildert. Berlin, Gebr.

Paetel. gr. 8°. 240 S., 1 Titelbl. ℳ 4. — Kerst, Friedrich ed. Mozart the man and the artist revealed in his own words. London, G. Bles. 8°. 143 p., 5 s. — Leitzmann, Albert.* Wolfgang Amadeus Mozart. Berichte d. Zeitgenossen u. Briefe, ges. u. erl. Mit 16 Bildtaf. u. 2 Faks. Leipzig, Insel-Verlag. 8°. 519 S. Geb. ℳ 10. — Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Erzählg. (Verein für Verbreitg. guter Schriften. Bern. H. 141.) Bern, Verein f. Verbreitg. guter Schriften. 8°. 63 S. fr. 0,30. [Dasselbe.] Deutsche Jugendbücherei. Nr. 227/28. Berlin, Hillger. 8°. 64 S. ℳ 0,40. [Dasselbe.] Bunte Bände. Reihe 2, Bd. 150.) Reutlingen, Ensslin & Laiblin. 8°. 80 S. ℳ 0,60. — Mozart, W. A. Briefe. (Aus den ersten beiden Bänden der von L. Schiedermair hrsg. 1. krit. Gesamtausg. der Briefe W. A. Mozarts u. s. Familie.) München, G. Müller. kl. 8°. 230 S. Geb. ℳ 2. — Mozart, Wolfg. Amadeus. Briefe in Auswahl. Hrsg. von Fritz Krakow. (Velhagen & Klasings deutscher Lesebogen. Nr. 13.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. 24 S. ℳ 0,35. — Mozart, W. A. Epistolario. A cura di A. Albertini. Torino, frat. Bocca. 8°. L. 25. [Derselbe.] Epistolario scelto et trad. a cura di B. Ziliotto. Milano, Bottega di poesia. 8°. L. 20. — Mozart-Festspiele München 1926 s. unter Wagner. — Pfordten, Hermann, Freiherr v. d. Mozart. Mit 1 Portr. 3., durchges. Aufl. (Wissenschaft u. Bildg. 41.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 154 S. Geb. ℳ 1,80. — Die Zauberflöte ... Vollst. Buch. Hrsg. u. eingel. von Geo. Rich. Kruse. [Neue Ausg.] (Universal-Bibl. Nr. 2620.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 74 S. ℳ 0,40.

Mussórgskij. Wolfurt, Kurt von. Mussórgskij. (Mit 16 Bildern.) Stuttgart ('27), Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 382 S. Geb. ℳ 12,50.

Mustafà, Dom. Angelis, Alberto d'. Domenico Mustafà, la Cappella Sistina e la Società musicale romana. Bologna, N. Zanichelli. 8°. 192 p. con ritr. e 9 tav. L. 20.

Neumann, Mathieu. Ewens, Franz Josef. Mathieu Neumann. Dresden, W. Limpert Verl. 8°. 97, 24 S. m. 1 Abb. ℳ 2.

Nietzsche, Friedrich. Verweyen, J. M. Wagner u. Nietzsche s. unter Wagner.

Nucius, Johannes. Kirsch, Ernst. Von der Persönlichkeit u. dem Stil des schlesischen Zisterzienser-Komponisten Johannes Nucius (ca. 1556—1620). Breslau, Preuss & Jünger. 4°. 32 S., Musikbeil. 6 S. ℳ 2,50.

Offenbach, Jacques. Orpheus in der Unterwelt ... Deutsche Bearb. von Ludwig Kalisch. Vollst. Buch. Hrsg. u. eingel. von Geo. Rich. Kruse. (Opernbücher Bd. 84. — Universal-Bibl. Nr. 6639.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 76 S. ℳ 0,40.

Parry, Hubert. Graves, Charles L. Hubert Parry: his life and works. 2 vols. London, Macmillan. gr. 8°. 416; 424 p. 30 s.

Prokofieff, Sergej Sergejewitsch. — Sergej Prokofieff und seine Oper „Die Liebe zu drei Orangen". Mit Beiträgen von Igor Glebow, W. Dranischnikow u. a. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8°. 37 S. Rub. 0,30.

Proust, Marcel. Benoist-Méchin. La musique et l'immortalité dans l'œuvre de M. Proust. Paris, S. Kra. 8°. 141 p. et facsim. fr. 25.

Puccini, Giacomo. Marotti, Guido, e Ferr. Pagni. Giacomo Puccini intimo; nei ricordi di due amici. Firenze, A. Vallecchi. 16°. 213 p. L. 10.

Purcell, Henry. Dupré, Henri. Purcell. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 190 p. fr. 12.

Reger, Max. Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft s. Abschnitt II.

Rinuccini, Ottavio. Rinuccini, O. Drammi per musica: Dafne, Euridice, Arianna. Intro. e note di Andrea della Corte. (Classici italiani: serie II, n° 50.) Torino, unione tip. edit. Torinese. 16°. XXXVII, 119 p., con due tav. L. 5.

Riquier, Guiraut. Anglès, Higini. Les melodies del Trobador Guiraut Riquier. Estudis universitaris Catalans. B. XI. Segona série. Barcelona, Sonderdruck. 80 p. mit 48 Melod.

Rolland, Romain. Europe. Revue mensuelle. Numéro spécial consacré à R. Rolland. [Darin: Ch. Péguy: Sur le „Beethoven". H. Prumières: R. Romain et l'histoire musicale.] Paris, Rieder et Cie. fr. 20.

Ronsard. Piéri, Marius. Pétrarque et Ronsard ou De l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française. Paris, Laffitte. 8°. IV, 341 p. fr. 10.

Rossini, Gioacchimo. Gatti, Guido M. Le barbier de Séville de Rossini. Étude hist. et crit. Analyse musicale. (Les chefs d'œuvre de la musique expliqués.) Paris, Mellottée. 8°. 196 p., avec 70 exemples mus. fr. 5.

Sand, George. Sand, Aurore. Le berry de George Sand. Paris, A. Morancé. gr. 8°. 180 p.,

ill., fr. 50. [Dieselbe.] George Sand à Nohant. Ebenda. 8⁰. 24 p., 4 plchs., fr. 3.

Scarlatti, Alessandro. Prota-Giurleo, Ulr. Alessandro Scarlatti „il Palermitano". La patria e la famiglia. Napoli [Selbstverlag].

Schaljapin, Fedor Iwanowitsch. Schaljapin, F. Blätter aus meinem Leben. Selbstbiographie, [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Priboj". 16⁰. 220 S. Rub. 0,35.

Schmidt, Joh. Friedr. Joh. Friedr. Schmidt, Seminar-Musiklehrer am Großh. Lehrerseminar zu Friedberg. Ein Lebensbild gez. von Schülern u. Freunden. (Geleitw.: F. Dreher.) Friedberg in Hessen, C. Bindernagel. 8⁰. 74 S., mehr. Taf. ℳ 1,50.

Schroeder-Devrient, Wilhelmine. Memoire di una cantante tedesca; traduz. e intro. di Aldo Germonti (Collana di testi e documenti per servire alla storia dei costumi). Milano, *L'Aristocratica* 8⁰. 149 p. L. 12.

Schröter, Corona. Stümcke, Heinrich. Corona Schröter. Mit 7 Abb. u. 2 Faks. 2. Aufl. (Frauenleben. 5.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. kl. 8⁰. XI, 172 S. Geb. ℳ 5,50.

Schubart. Brachvogel, A. E. Schubart u. seine Zeitgenossen. Histor. Roman. Neuaufl. Bd. 2. Stuttgart-Cannstatt, Burg-Verl. 8⁰. Zusammen ℳ 9.

Schubert, Franz. Deutsch, Otto Erich. Die Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern s. Abschnitt I. — Orel, Alfred. Franz Schubert. Ein Künstler seiner Heimat. (Bücher der Heimat. Bd. 11.) Altötting, Verl. „Bücher d. Heimat". kl. 8⁰. 99 S. ℳ 1. — Smith, Alexander Brent. Schubert. 1. The Symphonies, Cmajor and Bminor. (Musical pilgrim.) London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 48 p. 1 s. 6 d. — Weigmann, Otto. Schwinds Entwürfe für ein Schubertzimmer. München ('25), Callwey. 4⁰. 26 S. m. Abb., 4 farb. Taf. ℳ 5.

Schumann, Clara. Clara Schumann, Johannes Brahms.* Briefe aus d. J. 1856—1896. Hrsg. von Berthold Litzmann. Bd. 1. 1853—1871. Bd. 2. 1872—1896. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. V, 648 S.; 639 S. ℳ 16.

Schumann, Robert. Basch, Victor. Schumann. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8⁰. 217 p. fr. 12. — Frenzel, P. Robert Schumann u. Goethe. (Veröffentlgn. d. Robert-Schumann-Gesellschaft.) Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. 40 S., 1 Titelb., 1 Faks. ℳ 1. — Minotti, Giovanni. Die Enträtselung des Schumann'schen Sphinx-Geheimnisses. Leipzig, L. Doblinger. gr. 8⁰. 8 S. ℳ 0,75. — Schumann, Rob. Eine Auswahl aus seinen Briefen u. Schriften. Von R. Scherwatzky. (Velhagen & Klasings deutsche Lesebogen. Nr. 22.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8⁰. 33 S. ℳ 0,35. — Schumann, R. Musikalische Haus- und Lebensregeln. Russische Übersetzung von P. Tschaikowsky. 7. Taus. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 19 S. Rub. 0,30.

Schütz, Heinrich. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens* in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Eingel. u. hrsg. von Josef Maria Müller-Blattau. Leipzig, Breitkopf & H. 4⁰. III, 153 S. ℳ 7.

Schweitzer, Albert. Kraus, Oskar. Albert Schweitzer. Sein Werk u. seine Weltanschauung. Mit 15 Bildern u. e. Faksm. Charlottenburg, Pan-Verlag R. Heise. 4⁰. 63 S. Geb. ℳ 4. — Schweitzer, Albert. Minnen från min barndoms- och ungdomstid. Bem. övers. fran tyskan av Greta Lagerfelt. Med förord av översättarinnan. 2:a uppl. Stockholm, Diakonistyrelsersförlag. 84 S. Kr. 1,75.

Silbermann, Gottfried. Flade, Ernst.* Der Orgelbauer Gottfried Silbermann. Ein Beitrag z. Geschichte des deutschen Orgelbaues im Zeitalter Bachs. Mit 12 Taf. (Veröffentlichgn. des fürstl. Institutes f. musikwiss. Forschg. zu Bückeburg. Reihe 5. Stilkrit. Studien, Bd. 3.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4⁰. VIII, 162 S. ℳ 8.

Skrjabin, A. Toepfer, Mich. Alexander Skrjabin. [In polnischer Sprache.] Posen, 8⁰. 43 p.

Smetana, Friedrich. Nejedlý, Zdenek. Fr. Smetana. Ins Poln. übers. Warschau, F. Hoesick. — Tiersot, Julien. Smetana. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8⁰. fr. 9.

Smith. Freeman, Andrew. Father Smith: An account of a seventeenth — century organ maker. London, Office of musical opinion. 8⁰. 7 s. 6 d.

Söderman, August. Jeanson, Gunnar. August Söderman. En svensk tondiktares liv och verk. Stockholm, Bonnier. 8⁰. XIV, 351 S. Kr. 7,50.

Strauss, Johann. Halm, Hans. Wie der Schani Strauss im Himmel einzog. Sulzbach-Opf., J. E. v. Seidel. kl. 8⁰. 14 S., 1 farb. Abb. Kart. ℳ 1. — Strauss, Johann.* — Johann Strauss schreibt Briefe ... Mitgeteilt von Adele Strauss. Mit unveröffentl. Motiven

u. Entwürfen von Johann Strauss u. 10 Karikaturenzeichn. d. Meisters. Der Bucheinband nach e. unveröff. Widmungsblatt von Jos. Strauss. (Die Kommentare d. Briefe u. d. Übertr. sämtl. Motive f. Klavier von Fritz Lange, Wien.) 1. Tsd. Berlin, Verl. f. Kulturpolitik. 4°. 211, XX S. Notenbeil. u. Abb. ℳ 8,50.

Strauss, Richard. Cimbro, Attilio. Riccardo Strauss. I poemi sinfonici. Milano, Bottega vi poesia. 8°. — Hofmannsthal, Hugo von. Arianna a Nasso ... Unica traduz. ritmica ital. autorizzata di Ottone Schanzer. Rifacimento. Berlin ('25), Fürstner. 16°. 63 p. [Derselbe.] Nuova ed. Berlin, ebenda. 8°. 63 S. ℳ 1. — Hofmannsthal, Hugo von. Ariadne on Naxos ... Transl. into English by Alfred Kalisch. New version. Berlin, Fürstner. 4°. 51 S. Sh. 2. — Kallenberg, Siegfried. Richard Strauss. Leben u. Werk. (Reclams Universal-Bibl. Nr. 6698/6699. Musiker-Biographien. Bd. 39.) Leipzig, Reclam jun. kl. 8°. 112 S. ℳ 0,80. — Strauss, Rich. Intermezzo. Commedia borghese in 2 Atti con interludî sinfonici. Unica trad. ritmica italiana autorizzata di Ottone Schanzer. Berlin, Fürstner. kl. 8°. 93 S. Geb. ℳ 1,20.

Strawinsky, Igor. Ramuz, C. F. Die Geschichte vom Soldaten. Gelesen, gespielt u. getanzt. In 2 Tln. Freie Nachdichtg. v. Hans Reinhart. Mainz, Schotts Söhne. 8°. 31 S. ℳ 0,80. — Schloezer, Boris de. Igor Stravinski. (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8°. — Igor Strawinsky und sein Balett „Pulcinella". Mit Beiträgen von Igor Glebow, F. Lopuchow und P. Rjasanow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8°. 77 S. Rub. 0,50.

Sullivan, Arthur S. Godwin, A. H. Gilbert and Sullivan. A critical appreciation of the Savoy Operas. London, Dent. 6 s. — Wyndham, H. Saxe. Arthur Seymour Sullivan. 1842—1900. (Masters of music.) London, K. Paul. 8°. 7 s. 6 d.

Telemann, Georg Philipp. Fantaisies pour le clavessin. Mit e. Vorw. hrsg. von Max Seiffert. 2. Aufl. (Veröffentlichgn. d. Musik-Bibliothek Paul Hirsch. 4.) Berlin, M. Breslauer. 4°. IX, 74 S. Geb. ℳ 5.

Tunder, Franz. Stahl, Wilh.* Franz Tunder u. Dietrich Buxtehude. Ein biograph. Versuch. Mit 19 Abb. Leipzig, Kistner & Siegel. 4°. 79 S. ℳ 3.

Verdi, Giuseppe. Corte, Andrea della. Falstaff di G. Verdi. (I fascicoli musicali.) Milano, Bottega di poesia. kl. 8°. 131 p. L. 5. — Monaldi, Gino. Verdi aneddotico. Aquila, casa edit. tip. Vecchioni. 16°. 127 p. L. 7. — Werfel, Franz. Verdi. Trans. by Helen Jessiman. London, Jarrolds. 8°. 384 p. 16 s.

Wagner, Richard. Abbetmeyer, Theo. Das Gralsreich als Streiter wider den Untergang des Abendlandes. Der Lohengrin-Mythos im Anschluß an Rich. Wagners „Lohengrin" neu beleuchtet. Heilbronn, Kunter. 8°. 159 S. Geb. ℳ 3. — Burkhardt, Max. Führer durch R. Wagners Musikdramen. Allgemeinverst. Erläutergn. d. Dichtg. u. Musik von Wagners Musikdramen nebst e. Einl. über Wagners Leben u. Kunsttheorie. Mit 200 Musikbeisp. sowie 16 Szenendarst. in Photographiedr. Berlin, Globus Verlag. kl. 8°. 184 S. Geb. ℳ 2,50. — Ciampelli, G. M. I maestri cantori di R. Wagner; guida tematica a traverso il dramma e la musica. (I fascicoli musicali.) Milano ('25), Bottega di poesia. kl. 8°. 118 p. L. 5. — Daube, Otto. Die Meistersinger von Nürnberg. Einf. in die Dichtg. f. den Theaterbesucher. Bayreuth ('25), Giessel. 8°. 27 S. ℳ 0,30. — Dickinson, A. E. F. The musical design of „The Ring". (Musical pilgrim.) London, Oxford Univ. Pr. 8°. 82 p. 1 s. 6 d. — Funk, Georg. Erläuterungen zu Rich. Wagners Ring des Nibelungen. Teil 2. A. Siegfried. B. Götterdämmerung. C. Sprache und Versbau Rich. Wagners. Leipzig, H. Beyer. kl. 8°. 143 S. ℳ 1,60. — Golther, Wolfgang. Richard Wagner. Leben und Lebenswerk. Mit einem [Titel-]Bildnis. (Musiker-Biographien. Bd. 5. Universalbibliothek Nr. 1660/1662.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 248 S. ℳ 1,20. — Halsband, Hector. Parsifal. Inhoud, thematische ontleding, beschouwingen. Antwerpen, Janssens. 8°. 43 p. fr. 3,50. — Haslbeck, Hanns. Ein Wort zur Weltanschauung Rich. Wagners u. andere Beiträge zur R. Wagnerforschung. Leipzig, Xenien-Verlag. 8°. 81 S. Geb. ℳ 2,60. — Kapp, Julius, und Hans Jachmann.* Richard Wagner u. seine erste „Elisabeth" Johanna Jachmann-Wagner. Ein neuer Beitr. zur Wagnerforschg. Hrsg. Mit unveröff. Briefen von Rich. Wagner u. A. nebst 16 Bildbeil. u. 9 Faks. Berlin, Dom-Verl. gr. 8°. 237 S. ℳ 8. — Kufferath, Maurice. Parsifal, essai de critique littéraire, esthétique et musicale. 7e éd. Paris, Fischbacher. 8°. fr. 15. — New-

man, Ernest. Wagner, as man and artist. London, Lane. gr. 8°. 415 p., 12 s. 6 d. — Nietzsche, Friedrich. Gesammelte Werke. Musarionausg. Bd. 17. [Darin u. a.: Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner.] München, Musarion Verlag. gr. 8°. VIII, 386 S. Pr. 15—90 ℳ. — Rabich, Franz. „Wotan". Eine Vorbereitg. auf Rich. Wagners Ring des Nibelungen. Bayreuth, Giessel. 8°. 12 S. ℳ 0,30. — Saitschick, Rob. Genie u. Charakter. Shakespeare — Lessing — Goethe — Schiller — Schopenhauer — Wagner. 3., verm. u. verb. Aufl. Mit 6 Bildn. Darmstadt, E. Hofmann & Co. 8°. VIII, 359 S. ℳ 5. — Verweyen, Johs. M. Wagner u. Nietzsche. Stuttgart, Strecker & Schröder. 8°. XI, 195 S. ℳ 3. — Wagner, Rich. Die Meistersinger von Nürnberg. Mit Beiträgen von R. Brender, W. Dranischnikow, I. Glebow und W. Rappaport. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8°. 16 S. Rub. 0,20. — Wagner, Richard. Eine Auswahl aus s. Briefen u. Schriften. Von R. Scherwatzky. (Velhagen & Klasings deutsche Lesebogen. Nr. 21.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. 32 S. ℳ 0,35. — Wagner, Rich. Von deutscher Gesangskunst. Aus den Gesammelten Schriften zsgst. von Ferd. Graf Sporck. (Aus: Bayreuther Blätter, Jg. 49, Stück 1.) Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8°. 48 S. ℳ 1.— Wagner, Riccardo. Arte e politica tedesca. Traduz. e proemio di Gualtiero Petrucci. Foligno ('25), F. Campitelli. 16°. 167 p. con ritratto. — Wagner, Riccardo a Matilde Wesendonk: diario e lettere; prefazione, note e versione di Antonio Pescarzoli. 2 voll. Milano ('25), Bottega di poesia. 16°. XIV, 292; 305 p. con 2 tav. L. 30. — Wagner- u. Mozart-Festspiele. München 1926. Hrsg. von der Generaldirektion der bayer. Staatstheater. Schriftleitg.: Arthur Bauckner. München, G. Hirths' Verl. Nachf. 8°. 204 S. m. Abb. ℳ 3.

Weber, Carl Maria von. Benedict, Sir Julius. Weber. Edit. by Francesco Berger. London, Sampson Low & Co. 8°. 176 p. 2 s. 6 d. — Chop, Max. Der Freischütz s. Abschnitt IV unter Erläuterungen. — Festbuch für die Weberfeier Eutin 1926. Hrsg. v. Professor Dr. Genz. Eutin, W. Struwe. 8°. 60 S. m. Abb. ℳ 1,50. — Hefele, Friedr.* Die Vorfahren Carl M. v. Webers. Neue Studien zu s. 100. Todestag. Mit 15 Abb. (Heimatblätter „Vom Bodensee zum Main". Nr. 30.) Karlsruhe, C. F. Müller. gr. 8°. 58 S. 1 Taf. ℳ 1,80. — Kleefeld, Wilh. Carl Maria von Weber. Mit 80 Abb. im Text, 4 Taf. u. 1 farb. Umschlagb. (Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 167.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. 88 S. Geb. ℳ 3,50. — Pfitzner, Hans.* Was ist uns Weber? Zum 100. Todestag (am 5. Juni) Carl Maria von Webers. Augsburg, B. Filser. gr. 8°. 28 S. ℳ 2. — Reiter, Ernst.* Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit. Aus s. Schriften. Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8°. VIII, 82 S. ℳ 4. — Tetzel, Karl. Karl Maria von Weber. Eine (musikalisch-) biograph. Erzählg. Regensburg, Habbel. kl. 8°. 511 S. m. Abb. ℳ 3,50. — Weber, Carl Maria von. Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. Rudolf Kleinecke. (Universal-Bibl. Nr. 2981/82.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 206 S. ℳ 0,80. — Weber, Carl Maria von*. Siebenundsiebzig bisher ungedruckte Briefe Carl Maria von Webers. Hrsg. von Leopold Hirschberg. (Schriften über Musik u. Musiker. Bd. 6.) Hildburghausen, Gladow & Sohn. 8°. 71 S. ℳ 3,50.

Wockenfuss, Petrus Laurentius. Voss, Theod. Petrus Laurentius Wockenfuss, Kantor an St. Nicolai in Kiel von 1708 bis 1721. Der Mann u. s. Werk im Lichte d. Schleswig-Holstein. Kultusgeschichte. Kiel: W. G. Mühlau in Komm.) (Mitteilgn. d. Gesellsch. f. Kieler Stadtgesch. Nr. 33.) 8°. XII, 240 S., 21 S. Musikbeil. ℳ 4.

VI.

Allgemeine Musiklehre

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik und Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift.

Abhandlungen des psychophysischen Laboratoriums der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaft. Heft 1. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8°. 64 S. Rub. 1,10.

Bäuerle, Herm. Chordirektion. (Bäuerle: Musikseminar 7.) Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. 36 S. ℳ 1,20. — [Derselbe.] Musikalische Formenlehre. (Bäuerle: Musikseminar. 5.) Ebenda. 8°. 53 S. ℳ 1,50.

Becquerel, Jean. L'art musical dans ses rapports avec la physique. (Extrait du Tome II du Cours de physique.) Paris, J. Hermann. 8°. 42 p. fr. 6.

Bekker, Paul. Materiale Grundlagen der Musik. Wien, Universal-Edition. gr. 8⁰. 21 S. ℳ 1.

Bernardi, G. G. Armonia, con prefazione di M. E. Bossi. 5ta ed. riv. e ampliata. Milano, Hoepli. kl. 8⁰. XXIV, 383 p. L. 20.

Blessinger, Karl.* Grundzüge der musikal. Formenlehre. Mit 100 Notenbeisp. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8⁰. 355 S. Geb. ℳ 8.

Blum, Carl Robert.* Das Musik-Chronometer u. seine Bedeutg. für Film-, Theater- u. allgem. Musikkultur. Leipzig, Leuckart. 8⁰. 62 S. m. Abb. im Text u. auf 1 Taf., 1 eingedr. Faks., 3 Faks.-Beil. ℳ 2,50.

Böttcher, Georg. Der Chorleiter als Orchesterdirigent. Leipzig, C. Merseburger. 8⁰. 29 S. ℳ 1,50. — [Derselbe.] Die Aufgaben des Männerchor-Dirigenten. Ein Beitr. zur Hebung d. Männerchorgesangs. Leipzig, C. Merseburger. 8⁰. 30 S. m. Fig., eingedr. Notenbeisp. ℳ 1,50.

Broadhouse, John. Musical acoustics. New ed. 2 vols. London, W. Reeves. 8⁰. Je 3 s. 6 d.

Bull, P. G. Marvels of sound, light and electricity: an intro. to some physical phenomena for young students. London, Routledge. 8⁰. 219 p. ill. 6 s.

Bussler, Ludwig. Musikalische Elementarlehre mit 58 Aufgaben f. d. Unterricht an öffentl. Lehranstalten u. d. Selbstunterricht. 16. Aufl. Hannover, C. Meyer. gr. 8⁰. VIII, 96 S. Geb. ℳ 2,40.

Carroll, Walter. Notes on musical form. With questions and synonyms for students. London, Forsyth Bros. 8⁰. 23 p. 1 s. 6 d.

Casella, Alfredo. Polytonalität und Atonalität. Übersetzung von I. Ginsburg, unter Redaktion und mit Vorwort von Igor Glebow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". 8⁰. 32 S. Rub. 0,40.

Denkert, Ludwig, Rud. Tonner, Otto Will: Der Musikfreund. Ausg. A. (Lehrerheft.) Ein Berater u. Führer durch den Musikunterricht in d. Volks- u. Mittelschulen Niederdeutschlands. Bd. 1. Bordesholm, H. Nölke. 8⁰. 164 S. m. Abb. Geb. ℳ 3. — [Dasselbe.] Ausg. B. (Schülerheft.) Ein Führer in das Reich der Töne f. Niederdeutschlands Jugend. Bd. 1. Ebenda. 8⁰. 132 S. m. Abb. Geb. ℳ 2,50.

Dickey, Frances M. and **E. French.** Melody writing and ear training. Boston, Ditson. 8⁰. 115 p. $ 1,50.

Einführung in die Farblicht-Musik Alexander László's. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. 6 S. m. Abb. ℳ 0,50. [Auch in französ. u. italien. Übersetzung. Ebenda. Je ℳ 0,50.]

Euler, Leonhard. Opera omnia. Sub auspiciis societatis scientiarum naturalium Helveticae edenda.... Series 3. Opera physica. Miscellanea. Epistolae, vol. 1. Commentationes physicae ad physicam generalem et ad theoriam soni pertinentes. Ed. Eduard Bernoulli, Rud. Bernoulli, Ferdinand Rudio, Andr. Speiser. Adiecta est Euleri effigies ad imaginem a Darbes pictam expressa. Leipzig, Teubner. 4⁰. XXVIII, 591 S. m. Fig. Kart. frs. 60.

Gibbs, W. J. R. A first school music course. Teachers book. Cambridge University Pr. 8⁰. 6 s.

Grabner, Hermann.* Lehrbuch der musikal. Analyse. Leipzig, C. F. Kahnt. gr. 8⁰. VII, 48 S. Geb. ℳ 2,50.

Grondal, Florence A. The music of the spheres; a nature lover's astronomy. New York, Macmillan. 8⁰. 347 p. il., $ 5.

Harburger, Walter.* Form u. Ausdrucksmittel in der Musik. Mit 23 Notenbeisp. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, J. Engelhorns Nachf. kl. 8⁰. 224 S. Geb. ℳ 5.

Hasse, Karl. Musikstil u. Musikkultur s. Abschnitt IV unter Veröffentlichungen.

Heytze, Henri. Uniform system. Deel 2. Amsterdam, Alsbach & Co.

Hönigswald, Richard. Vom Problem des Rhythmus. Eine analyt. Betrachtg. üb. den Begriff d. Psychologie. Leipzig, Teubner. gr. 8⁰. VIII, 89 S. ℳ 4,80.

Howard, Walther. Auf dem Wege zum Rhythmus. (Auf dem Wege zur Musik. Bd. 1.) Berlin, Simrock. kl. 8⁰. 47 S. Geb. ℳ 1,50.

Irissow, A. Schall und Musik. Unter Redaktion von A. Batschinsky. 2. Auflage. [Russ. Text.] Moskau und Leningrad, Staatsverlag. gr. 8⁰. 139 S., mit Abb. Rub. 0,80.

Jadassohn, S. Les formes musicales dans les chefs-d'œuvre de l'art. Cours analysé et systématiquement rangé en vue des études pratiques de l'élève et de l'autodidacte. 2me ed. Trad ... par William Montillet. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VI, 150 S. ℳ 4,80.

Jost, Ph., u. **Otto Nischwitz.** Naturlehre: Mechanik. Schall. Wärme. Wetterkunde ... Mit 160 Abb. (Arbeits- u. Wiederholungsbuch. H. 4.) Gießen, E, Roth. 8⁰. IV, 107 S. ℳ 1,25.

Kaschkin, N., Prof. Lehrbuch der Elementartheorie der Musik. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 77 S. Rub. 0,50.

Keller, Hermann. Die musikal. Artikulation s. Abschnitt IV unter Veröffentlichungen.

Kickton, Erika. Was wissen wir über Musik. Eine Einf. in die Musikwissenschaft. Leipzig, C. Merseburger. 8⁰. 32 S. ℳ 1.

Klein, Walther, Dr. System der außertonalen Harmonien. Übersetzung [und Vorwort] von Victor Belaiev. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 62 + 2 S. Rub. 0,75.

Knorr, Iwan. Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Für d. Schüler des Dr. Hochschen Konservatoriums zsgst. 6. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. 78 S. mit Notenbeisp. ℳ 1,50. — [Derselbe.] Die Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von Joh. Seb. Bach in bildlicher Darstellg. (Lehrbuch der Fugenkomposition. Anh. u. Erg.) 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. X, 48 S. ℳ 2,50.

Kotow, P. System der Transposition und Veränderungsgesetz der akzidentalen Versetzungszeichen. [Russ. Text.] Moskau und Leningrad, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 37 S. (= Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft).

Krehl, Stephan. Beispiele u. Aufgaben zum Kontrapunkt. 4. Aufl. Berlin, W. de Gruyter & Co. 4⁰. IV, 64 S. ℳ 3.

Kuen, Paul. Der Musiker auf dem Lande. Ein Nachschlagewerk u. Aufklärungsbüchlein für Dirigenten, Chorregenten und Musiker auf dem Lande. Kempten, Klein in Komm. 8⁰. 53 S. mit eingedr. Notenbeisp. ℳ 1,50.

Landé, Franz. Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Grundriß e. Theorie d. lebendigen Musik. [Nebst] 46 Notenbeisp. Leipzig, C. Merseburger. 8⁰. 69; 12 S. Geb. u. geh. ℳ 3.

Le Corvec. Le son; les ondes sonores et la musique. Paris, Fayard et Cie.

Lobe, J. C. Handbuch der Musik. 31. Aufl., unveränd. Abdruck d. von Rich. Hofmann durchges. 30. Aufl. (J. J. Webers illustr. Handbücher.) Leipzig, J. J. Weber. kl. 8⁰. VIII, 184 S. Geb. ℳ 2. — [Derselbe.] Katechismus der Musik. Durchges. u. neu bearb. von Hugo Leichtentritt. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. VIII, 143 S. ℳ 2.

Mahler, Tony. Leipziger Notenschrift-System für Blinde. Leipzig, Salomonstr. 19, Selbstverlag. 4⁰. 16 S. ℳ 2.

Martens, Heinrich, und **Richard Münnich.** Wiederholungsbüchlein für den Musikunterr. an d. höheren Schulen. Im Einklang mit d. preuß. Richtlinien von 1925. 2. verb. Aufl. Lahr in Baden, M. Schauenburg. 8⁰. 24 S. ℳ 0,60.

Manhire, Wilson, ed. 102 test questions on the general rudiments of music. London, W. Reeves. kl. 8⁰. 10 p. 4 d.

Matthay, Tobias. On memorizing and playing from memory. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 2 s.

Meyer, Wilh. Grundzüge der allgem. Musiklehre u. der Musikgeschichte. Für den Musikunterr. in mittl. u. höh. Schulen u. jeden Musiktreibenden bearb. 2., verb. u. verm. Aufl. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8⁰. VI, 148 S. m. Abb.; 1 Taf. ℳ 2,20.

Mitteilungen aus der „Erziehungswissenschaftl. Anstalt der Thüring. Landesuniversität" zu Jena. 4. Rhythmik u. rhythm. Gymnastik. Weimar, Böhlaus Nachf. 4⁰. 23 S. ℳ 1.

Morris, R. O. Foundations of practical harmony and counterpoint. London, New York, Macmillan. 8⁰. 144 p. $ 3.

Mosch, Erich. Lehrbuch der Physik. Oberstufe. H. 3. I. Von den Schwingungen u. Wellen. II. Vom Schall. III. Vom Licht. Leipzig, Freytag. gr. 8⁰. VII, 160 S. m. 179 Abb. Geb. ℳ 3,40.

Pour devenir **musicien.** Comment apprendre chez soi: le piano, le violon, le solfège, l'harmonie, la transposition, le contrepoint, la fugue, la composition, l'instrumentation, l'orchestration, le chant grégorien (plain-chant). Paris, Impr.-édition de l'Ecole universelle. 8⁰. 36 p.

Newton, Ernest. How to compose a song. London, K. Paul. 8⁰. 126 p. 4 s. 6 d.

Nohavec, Hazel B. Normal music methods. Lincoln, Neb., Univ. Pub. Co. 8⁰. 160 p. il. $ 1,20.

North, Roger. The musicall(!) gramarian; ed. by Hilda Andrews. London, New York, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 56 p. S 1,25.

Ochs, Siegfried. Über die Art, Musik zu hören. Ein Vortr. Berlin, Werk-Verlag. 8⁰. 54 S. ℳ 1,60.

Patterson, Annie W. The profession of music and how to prepare for it. London, Gardner, Darton. 8⁰. 249 p. 5 s.

Perrett, Wilfrid. Some questions of musical theory. Edit. limited to 250 copies. London, Heffers. 8⁰. 38 p. 7 s. 6 d.

Peters, Illo. Die Grundlagen der Musik. Einf. in ihre mathemat.-physikal. u. physiolog.-

psycholog. Bedingungen. Mit 32 Fig. Leipzig ('27), Teubner. 8°. VIII, 156 S. Geb. ℳ 7,60.

Piggott, H. E. An introduction to music. London, Dent. 8°. 164 p. 6 s.

Rayleigh, John W. Strutt, Baron. The theory of sound. (In 2 vols.) Vol. 1, 2nd ed., rev. and enl. London, Macmillan. 8°. 494 p., 15 s.

Reger, Max. Beiträge zur Modulationslehre. Übersetzung [und Vorwort] von P. Rjasonow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". 8°. 31 + 8 S. Rub. 0,60.

Reymond, Henry. Science tonale exacte. Le rôle souverain de la tonalité dans l'harmonie. Principe tonal unique, conduisant tout, expliquant tout Chiffrage tonal de la mélodie seule. Paris, Les Presses universitaires de France. 8°. VIII, 224 p., Schweizerfr. 8

Rhythmik. Theorie u. Praxis d. körperlich-musikal. Erziehg. Mit 62 Bildern hrsg. v. Elfriede Feudel. München, Delphin-Verl. 4°. 150 S. ℳ 8,50.

Riemann, Hugo. Manuel de l'harmonie. 2. éd. Trad. sur la 3. éd. allemande. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XIV, 248 S. ℳ 6.

Riemann, Ludwig. Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge in Tonstücken klass. u. moderner Literatur von den Anfangsgründen bis zur vollst. Beherrschg. d. Akkordlogik, mit zahlr. Aufg. u. Notenbeisp. Eine gänzl. neue Harmonielehre. In 2 Heften. H. 1. Mit 80 Aufg. u. 130 Notenbeisp. Münster i. W., E. Bisping. 4°. 82 S. ℳ 4.

Rodet, Julien. Technique de la musique. Lyon, Société anonyme de l'imprimerie A. Rey. 8°. VIII, 424 p., 153 figs. fr. 30.

Roth, Herman.* Elemente der Stimmführung (Der strenge Satz). Heft 1. Ein- u. Zweistimmigkeit. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8°. 132 S. m. über 100 Literaturzitaten u. zahlr. Schulbeisp. ℳ 4,80.

Schlittler, Erich. Klinische Methoden der Untersuchg. des Gehörorgans. Mit 17 Abb. u. 1 farb. Taf. (Methoden zum Studium d. Funktionen d. einzelnen Organe d. tierischen Organismus. Tl. 7. Lieferg. 196.) Berlin, Wien, Urban & Schwarzenberg. 4°. S. 653—770. ℳ 6.

Schottky, Walter. Das Gesetz des Tiefempfangs in der Akustik u. Elektrodynamik. (Aus: Sitzungsberichte d. Preuß. Akad. d. Wiss. Physikal.-math. Kl. 1926, 14.) Berlin, Verl. d. Akad. d. Wiss., W. de Gruyter & Co. in Komm. 4°. S. 116—131 m. 1 Fig. ℳ 1.

Schurzmann, K.* Von Tonart zu Tonart. Eine allgemeinverst. Modulationslehre. Berlin, Ries & Erler. 8°. 46 S. ℳ 2. — [Dasselbe.] 2. Aufl. Ebenda. 8°. 46 S. ℳ 2.

Schütz, Heinrich.* Kompositionslehre in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard s. Abschnitt V unter Schütz.

Smink, D. Beginselen der muziekleer. Leerboek voor kweek- en normaalscholen. 2e verm. druk. Tiel, D. Mijs. gr. 8°. IV, 120 p., m. afb. F. 1,90.

Stéphan, Jean. La notation isotonique. (Texte en anglais, français et allemand.) Exeter ('25), S. Lee. 4°. 24 p. 5 s.

Stephani, Hermann.* Grundfragen des Musikhörens. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 55 S. ℳ 2.

Stumpf, Carl.* Die Sprachlaute. Experimentellphonet. Untersuchgn. nebst e. Anh. üb. Instrumentalklänge. Mit 8 Textfig. u. 8 Notenbildern. Berlin, Springer. gr. 8°. XII, 419 S. ℳ 28,50.

Tacchinardi, Alberto. Ritmica musicale. Seconda ed. completamente rifatta. Milano, Hoepli. kl. 8°. XI, 249 p. L. 16.

Thiessen, Hermann. Zur Frage einer möglichst guten Stufenbenennung im Gesang-(Musik-) Unterricht. (Hamburg, C. Boysen.) 8°. 7 S. ℳ 0,25.

Toye, Francis. The well-tempered musician: a musical point of view; intro. by Hugh Walpole. New York, Knopf. 8°. 224 p. $ 2,50.

Twinning, Walter L. Examination test questions. No. 1, Musical notation and time. No. 2, Formation of scales. London, W. Reeves. 8°. 16 p. 7 d.; 11 p. 6 d.

Wehle, Gerh. F.* Die Kunst der Improvisation. Die techn. Grundlagen zum stilgerechten, künstler. Improvisieren nach d. Grundprinzipien d. Klaviersatzes unter bes. Berücksicht. des Volksliedes ausführl. erl. Tl. 1. 2. Münster i. W., E. Bisping, 1925—1926. gr. 8°. XXXI, 271 S. ℳ 6; X, 202 S. ℳ 6.

Weidle, Karl. Bauformen in der Musik s. Abschnitt IV unter Veröffentlichungen.

Wiehmayer, Theod. Über die Grundfragen der musikal. Rhythmik u. Metrik. Vortrag. (Aus: Bericht über den musikwiss. Kongreß zu Leipzig 1925.) Magdeburg, Heinrichshofen. gr. 8°. 17 S. ℳ 0,50.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprechen.
(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft. Sammlung von Vorträgen, an der Ersten Russischen Vokalkonferenz von den Mitgliedern der Vokal-Methodologischen Sektion des Instituts gehalten. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8⁰. 99 S.

Adams, H. T. The „Central point" in beautiful voice production. London, W. Reeves. 8⁰. 1 s.

Adamo, Carlo. Lo snaturamento dell' emissione della voce causa unica della decadenza dell' arte di bel canto in Italia. Napoli, tip. Giuseppe Prete. gr. 8⁰. 16 p.

Armin, Gregor. Die Stimmkrise. Ein Läuterungs- u. Heilmittel in der Bildg. der menschl. Stimme. 2. revid. Aufl. mit e. Vorw. Leipzig, Kistner & Siegel. 8⁰. XI S., S. 5—55. ℳ 1,50.

Balthasar, Karl. Kirchenmusik u. neuere evangel. Liturgik. (Aus: Bericht üb. d. musikwiss. Kongreß zu Leipzig. 4.—8. Juli 1925.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. S. 353—358. ℳ 0,50.

Bauer, Ulrich. Die Eigenmessen der Diözese Augsburg, latein. u. deutsch. Im Anschluß an d. Meßbuch d. hl. Kirche von A. Schott hrsg. 5. Aufl. Augsburg, Literar. Institut Dr. M. Huttler, M. Seitz. 16⁰. 45 S. ℳ 0,90.

Beck, Erich. Die russische Kirche. Ihre Geschichte, Lehre u. Liturgie mit bes. Berücks. ihrer Unterscheidungslehren u. ihres Verhältnisses zur röm. Kirche. 2. Aufl. Bühl in Baden, Unitas. gr. 8⁰. 112 S. ℳ 2,50.

Biehle, Johannes. Die Zeilenschlüsse in den Melodien des evangel. Gesangbuches der Provinz Brandenburg. Berlin, Trowitzsch & Sohn. gr. 8⁰. 16 S. ℳ 0,60.

Bihlmeyer, Pius. Die Eigenmessen der Diözese Brixen lateinisch u. deutsch. Im Anschluß an d. Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott. Freiburg, Herder. 16⁰. III, 27 S. ℳ 0,60. [Dasselbe.] Linz. — Luxemburg. — Münster. — St. Pölten. — Speyer. — Erzdiözese Bamberg. Ebenda. 16⁰. Je III, 28 S. ℳ 0,75; III, 19 S. ℳ 0,60; III, 38 S. ℳ 0,85; III, 23 S. ℳ 0,70; III, 23 S. ℳ 0,60; III, 42 S. ℳ 0,95. [Dasselbe.] Trier. Ebenda. III, 64 S. ℳ 1,05. [Dasselbe.] Mainz. Ebenda. III, 74 S. ℳ 1,30. [Dasselbe.] Diözese Limburg. Ebenda. III, 38 S. ℳ 1.

Birnbaum, Walter. Die kathol. liturgische Bewegung. Darstellg. u. Kritik. Gütersloh, Bertelsmann. 8⁰. 192 S. ℳ 4,50.

Brach, Carl. Einige Aufklärungen zum praktischen Unterr. in der edlen Sangeskunst. Frankfurt a. M., Fr. Baselt. 8⁰. 8 S. ℳ 1.

Brömme, Otto. Der veranschaulichte Sprech- u. Gesangs-Ton. Ein Versuch bildl. Darst., auf naturgemäßem Wege mit Sicherheit d. Idealton nahe zu kommen. Sammlg. 2. Sprachstörungen. Für Stotterer. Leipzig, C. Merseburger. 4⁰. 8 S., 10 farb. Taf. In Mappe ℳ 5,50.

Callewaert, C. Liturgicae institutiones. Tractatus primus. De S. Liturgia universim. Ed. altera auctior. Brugis ('25), C. Beyaert. gr. 8⁰. 168 p. fr. 13,50.

Castel, Paul. La liturgie de la messe. Conférence avec projections. Paris, impr. Paul Feron-Vrau. 8⁰. 31 p.

Dejscha-Ssionitzkaja, M. Singen und Empfindungen. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 29 + 2 + 8 S., mit Abb.

Eisenhofer, Ludwig. Grundriß der kathol. Liturgik. 2. u. 3. verb. Aufl. Freiburg, Herder. kl. 8⁰. XII, 327 S. ℳ 3,60.

Emil-Behnke, Kate. Singers' difficulties: how to overcome them. With 8 plates. London, Cassell. [New York, Stokes.] gr. 8⁰. 199 p. 6 s.

Engel, Ed. Stimmbildungslehre. Übungsstoff f. den Unterr. im Sprechen. Hrsg. vom Deutschen Verein f. Stimmbildg. 5. Aufl. Dresden, Pahl in Komm. gr. 8⁰. 32 S. ℳ 0,80. [Wird nur an d. dipl. Lehrer d. deutsch. Vereins f. Stimmbildung abgegeben.]

Feilke, Carl. Kleine Gesangs- u. Sprechtechnik. Ein Katechismus. Heidelberg ('25), Hochstein. 8⁰. 36 S. mit Fig. ℳ 0,80.

Fleming, G. T. A treatise on the training of boys' voices. 2nd ed. London, W. Reeves. 8⁰. 1 s. 6 d.

Fleury, A. Missel-Rituel des défunts contenant les quatre messes pour les défunts, l'Office des morts complet. 3e éd. Tours ('25), Mame et fils. kl. 8⁰. 224 p., grav.

Franz, Arnulf. Die Eigenmessen des Franziskanerordens, latein. u. deutsch. Im Anschluß a. d. Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott. Freiburg, Herder. 16⁰. VIII, 234 S. ℳ 3.

Frick, Heinr., u. **Adolf Allwohn.** Evangelische Liturgie. 2 Vortr. üb. Wesen u. Form des evangel. Gottesdienstes. (Das Heilige und die Form. 1.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8°. 39 S. ℳ 1,50.

Garsó, Siga. Schule der speziellen Stimmbildg. auf der Basis des losen Tones. Mit prakt. Übgn. 12. u. 13. Tsd. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 81 S. ℳ 3,50.

Gebler, Peter. Einführg. in das Verständnis d. hl. Messe. Paderborn, Schöningh. 16°. 15 S. ℳ 0,15. — [Derselbe.] Das Kirchenjahr. Seine geschichtl. Entwicklg. u. liturg. Bedeutung. Paderborn, Schöningh. 16°. 47 S. ℳ 0,50.

Gieburowski, Venc. Cantionale ecclesiastic. ad normam Ed. Vaticanae ratione habita Ritualis pro Polonia approbati. Posnaniae, Sumpt. societatis Drukarnia i Ksiegarnia sw. Wojciecha. 8°. VI, 499 p.

Grebe, Otto. Die funktionellen Sprachstörungen (Stottern, Poltern, Stammeln usw.) u. ihre Bedeutg. in der Hypnose. Halle ('27), Marhold. gr. 8°. III, 117 S. ℳ 4.

Guéranger, Prosper. Das Kirchenjahr. Übers. Mit e. Begleitw. von Friedr. Schneider u. e. Vorrede von J. B. Heinrich. Bd. 12. Die Zeit nach Pfingsten. Fortges. von Fr. L. Fromage. Abt. 3. Mainz, Kirchheim & Co. kl. 8°. XI, 544 S. ℳ 10.

Halford, Joan. The voice: a psychic experience and its results. London, Ridder. 8°. 96 p. 1 s. 6 d.

Heiler, Friedr. Katholischer und evangel. Gottesdienst. 2. völlig neu bearb. Aufl. München ('25), Reinhardt. 8°. 69 S. ℳ 1,60.

Hellinghaus, O. Die kirchl. Hymnen u. Sequenzen. Deutsche Nachdichtgn. mit den latein. Texten. Mit Einl. u. Anm. hrsg. 2., verb. u. stark verm. Aufl. M.-Gladbach, Volksvereins-Verl. 16°. 545 S. Geb. ℳ 5.

Hoche, Curt. Die Quintessenz des Kunstgesangunterrichts. Ein Brevier f. Gesangbeflissene. Mit Notenbeisp. u. anatom. Abb. 2. Aufl. Stuttgart, Cotta Nachf. 8°. IV, 117 S. ℳ 3,50.

Holmberg, Olof och **Lundberg.** Sånger för skolan och hemmet. Göteborg, Gumpert. 131 S. Kr. 1,75.

Hudal-Rom, Alois. Missa papalis. Einführg. in die Liturgie d. feierl. Papstmesse. Rom ('25), Casa ed. di San Gaetano. kl. 8°. 59 S., VIII S. Abb. ℳ 1.

Hulbert, H. H. Voice training in speech and song. 2nd ed. London ('25), Univ. Tutorial Pr. gr. 8°. 113 p. 2 s. 3 d.

Jacubeit, Albert. Der Schlüssel zum Naturgesetz des Singens. 2. Aufl. Berlin-Friedenau [Rheinstr. 5], Selbstverlag. gr. 8°. 46 S., m. 1 Titelbildn. ℳ 3.

Jaques Dalcroze, Emile. Préparations pour une méthode de solfège rythmique vocal basée sur l'expérience des sensations de durée et de dynamisme et sur une éducation des centres nerveux. 1er fasc. Lausanne ('25), Jobin. 8°. IV, 94 p.

Jeannin, J. Dom. Etudes sur le rythme Grégorien. Lyon, Etienne Gloppe. gr. 8°. 234 p. fr. 20. — [Derselbe.] Sur l'importance de la tierce dans l'accompagnement grégorien. Paris, Hérelle et Cie. gr. 8°. 16 p.

Jüngt, Thomas. Die Liturgie des Kirchenjahres für Schule und Haus. 2. verb. Aufl. Einsiedeln, Benziger & Co. kl. 8°. 105 S. Geb. ℳ 2,60.

Koch, Herm. E. Liturgie u. Kirchenmusik. Nach e. Referat. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. 16 S. ℳ 0,80.

Kühnl, Adolf. Lehrbuch der kathol. Liturgik zum Unterrichtsgebrauch an Mittelschulen. 9., m. 50 Abb. vers. Aufl. Reichenberg, Nordböhmischer Verl. gr. 8°. VI, 108 S. Kč. 12.

Labarraque, L. Notions élémentaires pratiques de phonétique. Technique vocale et hygiène de la voix. Paris, Vigot frères. 8°. 144 p. fr. 25.

Lewidow, I., Dr. Die Richtung der Stimme beim Singen. Mit Vorwort von Prof. I. Lewin. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". 8°. 55 S. Rub. 0,50.

Liebing, Arno. Lerne gesundheitsgemäß — klangschön u. laut — richtig — sprechen! Zur Aufklärg. f. Stimmleidende. 3. Aufl. Dresden, Pahl in Komm. gr. 8°. 60 S., 2 Taf. ℳ 1,50.

Leipoldt, Friedr.* Stimme u. Sexualität. Das Problem d. inneren Zusammenhänge von Stimme u. Sexualität in gemeinverständl. Form dargest. Leipzig, Dörffling & Franke. 8°. 74 S. ℳ 2,50.

Leone, Giovanni. Grammatica di canto gregoriano. Badia di Cava (Roma, tip. del Senato di G. Bardi) ('25). 16°. XI, 91 p. L. 6.

Luther. Deutsche Messe 1526. Ausg. mit Noten, bearb. von G. Kawerau u. H. Kawerau. Leipzig, Heinsius Nachf. 8°. 44 S. ℳ 0,60.

Maerz, Gustav. Gesangsmethoden? Eine krit. Studie. Frankfurt a. M., Fr. Baselt. gr. 8°. 39 S. ℳ 1,80.

Magrini, Gustavo. Il canto, arte e tecnica. Terza ed. rived. e corr. Milano, Hoepli. 16°. 179 p. L. 9,50.

Mannin, Ethel. Sounding brass. London, Jarrolds 8⁰. 329 p. 7 s. 6 d.

Marafioti, Pasqual Mario. The new vocal art. New York ('25), Liveright. 8⁰. 271 p. $ 2,50.

Marmontel, A. La deuxième année de musique. Solfège et chants. Paris, Colin. 8⁰. 336 p. avec portraits.

Merk, K. Jos. Die meßliturgische Totenehrung in der römischen Kirche. Zugl. ein Beitrag zum mittelalt. Opferwesen. Tl. 1. Stuttgart, O. Schloz. gr. 8⁰. XV, 165 S. ℳ 9,60.

Das vollständige römische **Meßbuch.** Lateinisch u. deutsch mit Einführgn. im Anschluß an d. neubearb. Meßbuch von Anselm Schott, hrsg. von Pius Bihlmeyer. Freiburg, Herder. kl. 8⁰. XII, 64, 1144, 263 S., 2 farb. Taf. Je nach Einband von ℳ 14—26.

Missale Romanum ex decreto ss. concilii tridentini restitutum . . . Editio decima juxta typicam. Turonibus, typis A. Mame et filiorum. 32⁰. CII, 780; 152; 96 p.

Missel romain contenant les offices de tous les dimanches et des principales fêtes de l'année. Tours, Mame et fils. kl. 8⁰. 320 p., gravs.

Müller, Herm. Gänge durchs Kirchenlied an d. Hand d. Paderborner Gesang- u. Gebetbuches Sursum corda! Paderborn, Bonifacius-Druckerei. gr. 8⁰. 85 S. ℳ 2.

Nadoleczny, Max. Kurzes Lehrbuch der Sprach- u. Stimmheilkunde mit bes. Berücks. des Kindesalters. Mit 2 Taf. u. 61 Textfig. Leipzig, F. C. W. Vogel. 4⁰. VIII, 234 S. ℳ 17,50,

Nelle, Wilh. Die Festmelodien des Kirchenjahres. charakterisiert. 3., verb. u. verm. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. 8⁰. XI, 176 S. ℳ 3.

Neugart, Alfons. Handbuch der Liturgie f. Kanzel, Schule u. Haus. 1. Die heiligen Zeiten. Einsiedeln, Benziger & Co. kl. 8⁰. 171 S. m. Titelb. u. 9 Einschaltbildern. Geb. ℳ 5.

Newton, John. Don'ts for choirmen. Foreword by W. Prendergast. London ('25), Hoffer. 8⁰. 34 p. 6 d.

Nodermann, Preben, & Wulff, Fredrik, Öhrstedts psalmbok. En undersökning. Lund, Sydsv. Bok- & Musikförl. 8 S. 60 öre.

L'Office liturgique de chaque jour. Missel latin-français, avec intro., notes et commentaires par le Rᵐᵉ Dom Cabrol. Tours, Mame. fr. 27.

Ott, Emil. Liturgische Feiern. Sechzehn erprobte Entwürfe. Gotha, L. Klotz. 8⁰. IV, 156 S. ℳ 4.

Pfliegler, Michael. Die Eigenmessen der Erzdiözese Wien, lat. u. deutsch. Im Anschluß an d. Meßbuch der hl. Kirche von Anselm Schott hrsg. 2. Aufl. Freiburg, Herder. 16⁰. III, 28 S. ℳ 0,75.

Rituale Romanum Pauli V, pontificis max. jussu edit. aliorumque pontificum cura recognitum atque auctoritate SSmi B. N. Pii Papae XI ad normam Codicis juris canonici accomodatum. Ed. prima post typicam. Turonibus ('25), Typis Mamae et filiorum. 16⁰. VII, 711 p.

Sanner, Hugo. Drömspelet. Sånger och visor ur Lindblads läsebok och andra samlingar. Uppsala, Lindblad. 4⁰. 31 S. Kr. 2.

Sassedatelew, F., Prof. Wissenschaftliche Grundlagen der Stimmbildung. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8⁰. 75 S. (= Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft).

Schäfer, Rudolf. Aus der Welt des Gesangbuches. 8 Zeichnungen. Mit Einf. von Gottfried Nagel. Breslau, Luth. Bücherverein. gr. 8⁰. 16 S., 8 Taf. ℳ 1,50.

Scheuermann, S(elig). Die gottesdienstl. Gesänge d. Israeliten f. d. ganze Jahr zsgt. 2. [unveränd.] Aufl. Frankfurt a. M., J. Kauffmann. 4⁰. IV, 91 S. ℳ 10.

Schott, Anselm. Das Meßbuch der hl. Kirche, latein. u. deutsch mit liturg. Erklärgn. Vollständ. Neubearb. durch Mönche d. Erzabtei Beuron . . ., hrsg. von Pius Bihlmeyer. 29. u. 30. Aufl. Freiburg, Herder. kl. 8⁰. 60, 868, 212 S. m. e. Titelbl. u. 4 Vollbildern. Geb. ℳ 6.

Söderman, Sven, Operaboken utgiven till tjänst för operaälskare och radiolyssnare. H. 1. Stockholm, Baarsen. 63 s. Kr. 1,50.

Soeser, Ferdinand. Die Kunst des Sprechens u. Redens. Über Sprech- u. Redeübgn. in d. Volks- u. Bürgerschule. Wien, Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk. 8⁰. II, 124 S. ℳ 2,50.

Surén, Hans. Atemgymnastik in Bildern und Merkworten. Mit 14 Lehrbildern. 26.—30. Aufl. Stuttgart, Dieck & Co. kl. 8⁰. 41 S., 14 Taf. in Leporelloform. Je ℳ 1,50.

Thibaut, J. B. Ordre des offices de la Semaine Sainte à Jérusalem du IVᵉ au Xᵉ siècle. (Etudes de liturgie et de topographie palestiniennes.) Paris, impr. Paul Feron-Vrau, 5, rue Bayard. 8⁰. 128 p. avec plans.

Torell, Hjalmar. Sångkurs för skolan. Stockholm, Norstedt & Söner. 120 S. Kart. Kr. 2,50.

Vogt, Fritz. Schöpferischer Gesangunterricht im Sinne der „Denkschrift üb. die gesamte Musikpflege in Schule u. Volk" vom 25. April 1923. 2. u. 3., verm. Aufl. (Taterziehung u. Arbeits-

unterr. H. 5.) Osterwieck, Zickfeldt. 8⁰. VIII, 111 S. m. Fig. ℳ 2,20.

Wagenmann, J. H. Lilli Lehmanns Geheimnis d. Stimmbänder. 2., vollst. umgearb. Aufl. Leipzig, A. Felix. gr. 8⁰. 131 S. ℳ 2,40.

Wagner, Rich. Von deutscher Gesangskunst s. Abschnitt V unter Wagner.

Walter, Hilarius. Die Eigenmessen der Diözese St. Gallen, latein. u. deutsch. Im Anschluß an d. Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott hrsg. Freiburg, Herder. 16⁰. III, 40 S. ℳ 1,05.

Zehme, Albertine. Vom Bariton zum Tenor. Eine Anleitg. zur Ausbildg. (Aus: Zehme: Grundlagen künstler. Sprechens u. Singens. Neuaufl.) Leipzig, C. Merseburger. 4⁰. 8 S. ℳ 1.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft. Sammlung von Aufsätzen der Kommission für Musikinstrumentenkunde. Heft I. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8⁰. 98 S., mit Abb. + 21 Taf. Rub. 2,25.

Anjou, N. E. Nyaste harmoniumskolan eller fullständig teoretisk-praktisk lärobok i orgelharmoniumspelning . . . 17:e uppl. Stockholm, Fritze. 176 S. Kr. 3,75.

Auer, Leopold. Violin playing as I teach it. Popular ed. London, Duckworth. 8⁰. 190 p. 3 s. 6 d.

Barinowa, M. Grundriß der Klaviermethodik. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". gr. 8⁰. 204 S. Rub. 2. [Dasselbe.] 2. Teil. [Russ. Text.] Ebenda. gr. 8⁰. 148 S. Rub. 1,50.

Bäuerle, Hermann. Orgelspiel mit Orgelkunde. (Bäuerle: Musikseminar. 9.) Stuttgart, Grüninger Nachf. 8⁰. 51 S. ℳ 1,50.

Bernhard, M. Kunst des [Klavier-] Stimmens. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 29 S., mit Abb. Rub. 0,40.

Birknes, T. Orkesterinstrumenterne og det moderne orkester. Oslo, Aschehoug & Co. 90 p.

Broadhouse, John. The Organ viewed from within. London, W. Reeves. 8⁰. 3 s.

Carse, Adam. The school orchestra. London, Williams. 8⁰. 4 s.

Clark, F. St. Orchestral music. London, Stockwell. 8⁰. 48 p. 2 s. 6 d.

Dupré, Marcel. Traité d'improvisation à l'orgue. Paris, Leduc. gr. 8⁰. VIII, 139 p.

Duvernois, Henri. Gisèle. La guitare et le Jazzband. Paris ('25), A. Fayard et Cie. 8⁰. 126 p., 27 bois originaux, fr. 2,50.

Evans, Edwin, sen. Method of instrumentation: how to write for the orchestra and arrange an orchestral or band score. Vol. 1. How to write for strings. London, W. Reeves. gr. 8⁰. 102 p. 7 s. 6 d.

Fagus. Clavecin. Paris, impr. Ducros et Colas; à la Cité des Livres, 27, rue Saint-Sulpice. 16⁰. 83 p.

Fleury, P. de. Dictionnaire biographique des facteurs d'orgues s. Abschnitt I.

Fuhr, Karl. Die akustischen Rätsel der Geige. Die endgült. Lösg. d. Geigenproblems. Für Physiker, Geigenbauer u. Musiker dargest. Leipzig, C. Merseburger. gr. 8⁰. IV, 187 S. ℳ 5.

Gaydon, H. A. The art and science of the gramophone. London, Dunlop. 8⁰. 172 p. 3 s.

Grünberg, Max. Methodik des Violinspiels. Systematische Darstellg. der Erfordernisse f. e. rationellen Lehrgang. Unter Mitw. von Kurt Singer verf. 2., veränderte Aufl. (Handbücher der Musiklehre. 5.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. XI, 112 S. ℳ 2,50.

Hellmann, Otto. Erinnerungsblätter von der Orgelweihe in der St.-Georgen-Kirche zu Halle a. d. S. am Erntedankfest 1925. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. gr. 8⁰. 35 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Herbin, abbé. L'orgue. Son rôle dans nos églises. Conférence. Mamers (Sarthe), G. Enault. 16⁰. 43 p. et gravure. fr. 3.

Huberson, M. G. Nouveau manuel complet de l'accordeur et du réparateur de pianos, traitant de la facture des pianos anciens et modernes et de la réparation de leur mécanisme, contenant des principes élémentaires d'acoustique. Des notions générales de musique. Les partitions habituellement suivies. La théorie et la pratique de l'accord. Paris, L. Mulo. 16⁰. VI, 234 p., il. plchs. fr. 9.

Krüger, Carl. Geige. Mit Anh.: Das Abstimmen der Resonanzplatten. Mit 18 Abb. u. 1 Pl. (Wie baue ich mir selbst? Bd. 229.) Leipzig-R., Herm. Beyer. 8⁰. 36 S.

Malezieux, Odette. Observations techniques à l'usage des violinistes. Paris, Édition de la Schola. 8⁰. 22 p.

Mayerhoff, Franz. Instrumentenlehre. 2., verb. u. verm. Aufl. 1. Text. 2. Notenbeispiele. (Sammlung Göschen. 437. 438.) kl. 8⁰. 116 S.; II, 64 S. Geb. Je ℳ 1,50.

Meyer, Bruno. Die Glockenspiele auf St. Katharinen in Danzig. Mit 6 Abb. Danzig, A. W. Kafemann. 8⁰. 17 S. ℳ 0,40.

Neweshina, W. Stellung der Hand beim Klavierspiel. [Mit Vorwort von Dr. I. Shaworonkow.] [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. gr. 8⁰. 66 S., mit Abb. Rub. 0,75.

Die **Orgel** der Universitätskirche zu Dorpat. Dorpat, C. Mattiesen. 8⁰. 39 S., 3 Taf. ℳ 0,90.

Panufnik, Tom. Sztuka lutnicza. [Studien über den Bau der Streichinstr. In poln. Sprache.] Warschau, Publik. der Kasa im. Mianowskiego. 8⁰. XVI, 179 p.

Predigten u. Zeremonien bei Glocken- u. Orgelweihen von verschiedenen Verfassern. Wiesbaden, H. Rauch. kl. 8⁰. 78 S. ℳ 3.

Pulver, Jeffrey. Aids to elementary violin playing. London, „The Strad". 8⁰. 212 p. 5 s.

Rathsach, Vitus. Das System Rathsach. Eine Umwälzg. für das Spiel auf den Streichinstrumenten. Buchausg. mit 25 Abb. ohne Noten. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. gr. 8⁰. 39 S. ℳ 1,75.

Ebenda erschien: Rathsach, Vitus. System Rathsach. Für jeden Geiger u. Cellospieler e. Weg, d. vollkommenen Ton u. die vollendete Technik des Virtuosen zu erlangen. Ausg. A für die Violine. Tl. 1. 2. Ausg. B für Violoncello. Tl. 1. 4⁰. Je ℳ 4.

Raugel, Félix. Les anciens buffets d'orgues du département de Seine-et-Oise. Paris, Fischbacher. 8⁰. 15 plchs. fr. 10 + 14%.

Reuter, Florizel von. Führer durch die Solo-Violinmusik. Eine Skizze ihrer Entstehg. u. Entwicklg. mit krit. Betrachtg. ihrer Hauptwerke. Berlin, M. Hesse. kl. 8⁰. 272 S. Geb. ℳ 4,20.

Ricci, Vittorio. Il pianista: pensieri, giudizi e consigli di eminenti scrittori riguardanti lo studio del pianoforte. Sec. ediz. ampliata e rived. a cura di Aldo Ricci; in sostituzione del Manuale del pianista di L. Mastrigli. Milano, Hoepli. kl. 8⁰. XVI, 322 p. L. 15.

Rice, Will. Gorham. Carillons music and singing towers of the old world and the New. London, Lane [New York, Dodd.] 8⁰. 419 p. 16 s.

Ritte, Theodor.* Mein Fingersportsystem auf autosuggestiv-gymnast. Grundlage nach Klavierhandschulungs-Methode „Energetos-Ritte". Große akadem. Neuausg. 50 Orig.-Handzeichnungen. Hugstetten (Breisgau), System-Verl. Theod. Ritte. 4⁰. XI, 100 S. ℳ 5.

Sanders, Paul F. De piano. Het instrument en zijn meesters. Met penteekeningen van Jordaan. Amsterdam, N. V. „Ontwikkeling" 8⁰. 108 p. m. afb. F. 2,90.

Schmidl, Leop. Geigentechnische Offenbarungen. Der Weg zur höchstgesteigerten Geigertechnik. Leipzig, Bosworth & Co. gr. 8⁰. 55 S. ℳ 1,50.

Steinhausen, Dr. Technik des Klavierspiels. Übersetzung, Nachträge und Redaktion von G. Prokofiew. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8⁰. 91 S. Rub. 1.

Streichinstrumente, moderne. Erste russische Ausstellung der Streichinstrumente [veranstaltet von dem Staatlichen Institut für Musikwissenschaft]. [Russ. Text.] Moskau, Verlag des „GIMN". gr. 8⁰. 32 S. Rub. 0,25.

Struwe, B. Das Vibrato auf den Streichinstrumenten (hauptsächlich auf dem Violoncello). [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". 8⁰. 45 S. Rub. 0,40.

Telman, T. Het orgel. Een hand- en leerboek der orgelbouwkunst. Uitgegeven ten dienste van organisten, orgelbouwers, leeraren en belangstellenden in den ontwikkelingsgang van het orgel. Enschedé, E. G. Kluvers' Boekh. 8⁰. 183 p. m. 78 abb., 11 pltn. F. 3,60.

Thiberge, Raymond. L'enseignement physiologique de la technique pianistique. Paris, en vente chez tous les marchands de musique et chez l'auteur, 14, avenue du Maine. 4⁰. 62 p. fr. 65.

Tregenna, Julia. The Pipes of Pan. London, Hutchinson. 8⁰. 296 p. 7 s. 6 d.

Wells, Howard. The pianist's thumb; a textbook for teachers and pupils. Boston, O. Ditson. 8⁰. 73 p. $ 1,25.

Whitemore, Cuthbert. Commonsense in pianoforte playing. London, Augener. 8⁰. 2 s.

Wohlfahrt, Heinr. Der angehende Klavierstimmer. Anleitg. zum Selbstunterricht. Durchges. von Jul. Blüthner jr. 4. Aufl. Leipzig ('25), C. Merseburger. kl. 8⁰. 60 S. ℳ 1.

IX.

Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Urheberrecht. Belletristik.

Ayres, Ruby M. Spoilt music. London, Hodder & S. 8⁰. 320 p. 7 s. 6 d.

Böhm, Jos. Intuition u. Inspiration. Der Künstler u. s. Schaffen. Eine parapsycholog. Betrachtg. (Die okkulte Welt. 110.) Pfullingen i. Württ., Baum. 8⁰. 28 S. ℳ 0,60.

Blum, Carl Robert.* Das Musik-Chronometer u. seine Bedeutg. für Film-, Theater- u. allgem. Musikkultur. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 8⁰. 62 S. m. Abb. im Text u. auf 1 Taf., 1 eingedr. Faks., 3 Faks.-Beil. ℳ 2,50.

Bugoslawsky, S., und **Messman, W.** Musik und Kino. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Kinopetschatj". 8⁰. 96 S. Rub. 0,80.

Busoni, Ferruccio.* Über die Möglichkeiten der Oper und üb. die Partitur des „Doktor Faust". Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. 46 S. ℳ 2.

Cabell, J. Branch. The music from behind the moon: an epitome. New York, John Day Co. 8⁰. 57 p. il. $ 6 (!).

Charles, D. Toutes les danses modernes et leurs théories complètes. Paris, S. Bornemann. 8⁰. 80 p. avec 120 figures de pas. fr. 6.

Cloud, Yvonne. Pastiche: a musicroom book, 28 drawings by E. X. Kapp. London, Faber & Groyer. 4⁰. 111 p. 42 s.

Colette. L'envers du music-hall. Avec 32 gravures. Paris, Au sans pareil. 4⁰. Preise von fr. 350—1200.

Davison, A. T. Music education in America. New York, Harper. 8⁰. 219 p. $ 5.

Debussy, Claude. Monsieur Croche antidilettante. Paris, Editions de la nouvelle revue française. 16⁰. fr. 10,50.

Dekker, H. Auf Vorposten im Lebenskampf. Biologie der Sinnesorgane. 1. Fühlen u. Hören. Mit 2 Taf. u. zahlr. Textabb. 31. Aufl. Stuttgart, Franckh. 8⁰. 92 S. ℳ 1,50.

Dent, Edward J. Terpander; or, Music and the future. London, K. Paul. 8⁰. 95 p. 2 s. 6 d.

Dickinson, Edward. The spirit of music: how to find it, and how to share it. London, Scribners. 8⁰. 240 p. 7 s. 6 d.

Dickmann, Adolphe Jacques. Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste. Paris, Champion. 8⁰. XII, 209 p.

Elliot, J. H. A first glimpse of great music: suggestions and generalizations for the use of the „plain man". London, Blackie. 8⁰. 128 p. 3 s. 6 d.

Elwes, Hervey. Thoughts on music. London, Gramophone Publications. 8⁰. 6 s.

Fedeli, Vito. La coltura musicale in Italia: prolusione. Vercelli ('25), tipo-lit. Gallardi e Ugo. 8⁰. 14 p.

Fuchs, Elimar. Der Nihilismus in der Musik. Wiesbaden, Wilhelmstr. 58: Dr. Th. Fach. 8⁰. 8 S. ℳ 0,80.

Fuller-Maitland, J. A. The spell of music: an attempt to analyse the enjoyment of music. London, Murray. 8⁰. 122 p. 3 s. 6 d.

Giddings, Thaddeus Philander, and others. Music appreciation in the schoolroom. Boston, Ginn. 8⁰. 563 p. $ 2,60.

Glebow, Igor. Orgel und Polyphonie in der Gegenwart. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8⁰. 16 S.

Görnandt, Werner. Das Frömmigkeits-Ideal unserer Gesangbuch-Lieder. Ein Beitr. zur notwendigen Gesangbuch-Reform (dargest. an d. Liedern d. Gesangbuches d. Prov. Brandenburg). Berlin, M. Warneck. 8⁰. 80 S. ℳ 2.

Gray, Terence. Dance-drama: experiments in the art of the theatre. Illus. London, Heffer. 8⁰. 160 p. 7 s. 6 d.

Griffiths, E. C. ed. Musical games for little ones. London, Evans Bros. Fol. 32 p. 3 s. 6 d.

Grillparzer, Franz. Der arme Spielmann. Hrsg. v. Adolf Klinger. Reichenberg, P. Sollors Nachf. kl. 8⁰. 102 S. Geb. Kč. 15,60. [Dasselbe.] Hrsg. v. Th. Maus. Paderborn, Schöningh. kl. 8⁰. 48 S. ℳ 0,40. [Dasselbe.] Deutsche Jugendbücherei, Nr. 229. Berlin, Hillger. 8⁰. 31 S. ℳ 0,20.

Guttmann, Oskar.* Leerbuch [!] der modernen Operette. Berlin ('25), Reuss & Pollack. 8⁰. 84 S. Geb. ℳ 2,50.

Hadow, W. H. A comparison of poetry and music. (Henry Sidgwick Lecture, 1925.) Cambridge Univ. Press. [New York, Macmillan.] 8⁰. 45 p. 2 s. 6 d. — [Derselbe.] Curch music. London, Longmans. 8⁰. 47 p. 2 s. 6 d.

Havermans, Charles, et **M. van der Moesen.** Le cinéma et le droit d'auteur. Namur, impr. J. Godenne. 8⁰. 174 p. fr. 16.

Höckner, Hilmar. Jugendmusik im Landeserziehungsheim. (Werkschriften d. Musikantengilde. H. 1.) Wolfenbüttel, Kallmeyer. gr. 8⁰. 48 S. ℳ 1,60.

Hoffmann, E. T. A. Die Fermate. Musikal. Novelle. Darmstadt, Winklers Verl. kl. 8⁰. 31 S. in Einheitskurzschr. ℳ 0,60.

Howes, Frank. The borderland of music and psychology. Pref. by Hugh Allen. London, K. Paul. 8⁰. 254 p. 6 s.

Jöde, Fritz. Unser Musikleben. Absage u. Beginn. 2. Tsd. Wolfenbüttel, Zwisslers Verl. 8⁰. 83 S. Geb. ℳ 4.

Junk, Victor. Die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama. Wien, Doblinger. gr. 8⁰. 16 S. ℳ 0,50.

Kaminsky, Frdr. Des Bischofs Kapellmeister. Roman aus d. Zeit d. ersten deutschen Oper. Freiwaldau, A. Blažek. 8⁰. 164 S. ℳ 2.

Katz, David, u. **G. Révész.** Musikgenuß bei Gehörlosen. (Aus: Zeitschr. f. Psychol. Bd. 99.) Leipzig, Barth. gr. 8⁰. 36 S. ℳ 1,80.

Kinscella, Hazel Gertrude. Kinscella music appreciation readers; bk. 1. Lincoln, Nebr., University Pub. Co. 8⁰. 127 p. il. 60 c.

Koebner, F. W., u. **Otto Dely.** Charleston. Ein neues Tanzbrevier. Berlin, Dr. Eysler & Co. 8⁰. 92 S. m. Abb. ℳ 2.

Kries, Johannes von.* Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie d. Tonkunst. Mit 2 Abb. u. 10 Notenbeisp. Berlin, J. Springer. 8⁰. X, 154 S. ℳ 5,70.

Krylowa, S., Lebedinsky, L., u. a. Arbeiter-Meinungen über Literatur, Theater und Musik. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Priboj". gr. 8⁰. 121 S. Rub. 0,80.

Lalo, Ch. Introduction à l'esthétique. Les Méthodes de l'esthétique. Beauté naturelle et beauté artistique. L'Impressionisme et le dogmatisme. Paris ('25), Colin. 16⁰. IX, 351 p.

Langer, Erich. Des Sängers Schatzkästlein. Ein Festberater f. deutsche Gesangvereine. Festreden, Ansprachen, Vorsprüche u. Dichtgn. von der Herrlichkeit d. dt. Liedes. Dresden, W. Limpert. kl. 8⁰. 64 S. ℳ 1.

Lehrplan für Mittelschulen. Anhang: Bestimmungen üb. den Religions- u. den Musikunterricht an Mittelschulen. Langensalza, J. Beltz. gr. 8⁰. 23 S. ℳ 0,50.

Lepaulle, R. Pierre. Les droits de l'auteur sur son œuvre. Paris, Dalloz. 8⁰. fr. 40.

Loewy, A., u. **H[ermann] Schroetter.*** Über den Energieverbrauch bei musikal. Betätigung. (Aus: Pflügers Archiv f. die ges. Physiologie des Menschen u. der Tiere, Bd. 211.) Berlin, Springer. gr. 8⁰. III, 63 S. ℳ 2,70.

Mackinlay, Sterling. Light opera. London, Hutchinson. 8⁰. 7 s. 6 d.

Maine, Basil. Receive it so: reactions to incidents of the theatre and the concert-hall. Pref. by L. Binyon. London, N. Douglas. 8⁰. 105 p. 5 s.

Malachowski-Łempicki, St. Poln. Freimaurerei u. Musik. [In poln. Sprache.] (S. A. aus d. Zeitschr. „Wiadomości muzyczne". ('25). (H. 7.) Warschau. 4⁰. 11 p.

Maneri, Carmelo. L'insegnamento della musica nelle scuole e la natura del contenuto musicale. Palermo, scuola tip. Boccone del povero. 8⁰. 39 p. L. 3,30.

Mendl, R. W. S. From a musiclover's armchair. London, P. Allan. 8⁰. 197 p. 6 s.

Merens-Melmer, Madeleine. Sous le signe de la musique. Paris, Perrin & Co. 8⁰. fr. 10.

Mies, Paul. Musik im Unterricht höherer Lehranstalten. Bd. 2. Mit einem Beitrag von Th. Henninger. Köln, Tonger. 8⁰. IV, 175 S. Geb. ℳ 4. — [Derselbe.] Das romantische Lied u. Gesänge aus „Wilh. Meister". Musikal.-literar. Parallelen. Oberstufe. Zsgst. (Weidmannsche Bücherei. 8.) Berlin, Weidmann. kl. 8⁰. IV, 96 S. ℳ 1,50. — [Derselbe.] Musik u. Musiker in Poesie n. Prosa. Teil 1. Mittelstufe. Teil 2. Oberstufe. Berlin, Weidmann. kl. 8⁰. VIII, 84 S. m. Abb.; VII, 94 S. m. Abb. Je ℳ 1,50.

Mosegaard, Anna. Geigenmacher Adam. Volksst. in 1 Akt. (Nach e. alten Erz.) Leipzig, Alfred Jahn. kl. 8⁰. 28 S. ℳ 1,25.

Musikergeschichten. Dargebracht von R. Blasius u. W. Müller-Rüdersdorf. (Turmbücher. Bd. 1.) Dresden-Wachwitz, v. Kommerstädt & Schobloch. 8⁰. 125 S. Geb. ℳ 3.

Nerval, Gérard de. Notes d'un amateur de musique, avec une introd. de André Cœuroy. Paris, Les Cahiers de Paris.

Niepel, Helmut. Der Sprechchor als Ausdrucksmittel des Gemeinschaftserlebnisses. Kotzenau, Verlag Ostland. 8⁰. 48 S. ℳ 0,90.

Panarin, G. La musica e l'estetica dell' idealismo. Socrate e la pulce. Sull' estetica Crociana. Torino, Bocca. 8⁰. 126 p.

Pannier, Karl. Die Urheberrechtsgesetze an Werken der Literatur u. d. Tonkunst, an Werken der bildenden Künste u. der Photographie u. an Mustern u. Modellen nebst d. wichtigsten Ausf.- u. Erg.-Bestimmgn. n. d. Revidierten Berner Übereinkunft. Textausg. mit kurzen Anm. u. Sachreg. 6. Aufl. (Universal-Bibliothek Nr. 4237/4237a.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 138 S. ℳ 0,80.

Pinto's Panto; or Round-about tales in poetry, music, picture and prose. London, Fleetgate Pub. 8⁰. 128 p. 3 s. 6 d.

Privatmusiklehrer (Privatmusiklehrerin). Zickfeldts Sammlg. von Prüfungs-Ordngn., Ausbildgs.- u. Unterrichts-Vorschriften f. Lehrer u. Lehrerinnen. H. 2. Osterwieck am Harz, Zickfeldt. 8⁰. 32 S. ℳ 1.

Probleme der Musik in der Schule. Sammlung von Aufsätzen [von I. Glebow, S. Ginsburg, N. Grodsenskaja u. a.], hrsg. von Igor Glebow. [Russ. Text.] Leningrad, Brockhaus & Efron. 8⁰. 284 S. Rub. 1,80.

Rauhut, Franz. Das Romantische u. Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés s. Abschnitt V unter Mallarmés.

Reuter, Fritz.* Musikpädagogik in Grundzügen. Leipzig, Quelle & Meyer. 8⁰. XII, 103 S. Geb. ℳ 4,20.

Rhythmus und Tanzkultur. Sammlung von Aufsätzen. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 77 S. + 8 Taf. Rub. 0,90.

Riehl, W. H. Der Stadtpfeifer. (Wiesbadener Volksbücher. Nr. 1.) Wiesbaden, Verl. des Volksbildungsvereins, Geschäftsstelle: Limbarth-Venn. kl. 8⁰. 60 S. m. 1 Abb. ℳ 0,40.

Roedemeyer, Friedr. Karl. Vom Wesen des Sprech-Chores. Augsburg, Bärenreiter-Verlag. 8⁰. 112 S. ℳ 3.

Roelfsema Hzn., W. J. Dur en mol. Sprokkels uit het rijk der tonen. Groningen, Noordhoff. 8⁰. 134 p. F. 1,50.

Rumer, M. Musik und Rhythmik im Kindergarten. [Russ. Text.] Moskau, Verlag des „Glawsozwoss". gr. 8⁰. 39 S. Rub. 0,35.

Runze, Walter. Der Festredner im Gesang-Verein. Neubearb. Mühlhausen i. Thür., G. Danner. 8⁰. 96 S. ℳ 1,20.

Saitschick, Rob. Schicksal u. Erlösung. Der Weg von Eros zu Agape. Darmstadt ('27), E. Hofmann & Co. 8⁰. VIII, 241 S. ℳ 4.

Samoy, René. Un enfant peintre et musicien. Paris ('25), Larousse. 16⁰. 28 p. ill. 35 c.

Schaumberger, Heinrich. Umsingen. Aus dem oberfränk. Volksleben. Mit 8 Ill. Leipzig, Fikentscher. 8⁰. 96 S. Geb. ℳ 2,50.

Schmidt-Phiseldeck, Kay. Musikalienkatalogisierung. Ein Beitr. zur Lösg. ihrer Probleme. Leipzig, Breitkopf & H. 4⁰. 44 S. ℳ 3.

Schmitz, Oscar A. H. The Land without music. Trans. from the German by H. Herzl. London, Jarrolds. 8⁰. 230 p. 12 s. 6 d.

Schulte, Hans. Das musikal. Schaffen des Kindes. Ein Beitr. zur Vertiefung unserer deutschen Musikerziehung im allgemeinen u. d. Schulmusikunterrichts im besonderen. Leipzig, Leuckart. gr. 8⁰. 75 S. m. Abb. ℳ 1,80.

Schumann, Robert. Musikalische Haus- und Lebensregeln. Stettin, Baltischer Verl. kl. 8⁰. 12 S. ℳ 0,30. — [Derselbe.] Musikalische Haus- u. Lebensregeln. Russ. Übers. von P. J. Tschaikowsky. 7. Tsd. [Text: deutsch u. russ.] Moskau, Muzykal'n. Sektor Gosudarst vennogo Izdatel' stva. kl. 8⁰. 19 S. Rbl. 0,30.

Snellen, Agatha, en **Catharina van Rennes.** In de muizenwereld. Een nieuwe vertelling aan't klavier. 4 e druk. Amsterdam, Becht. Fol. 32 p. ill. Geb. F. 2,90.

Söhle, Karl. Musikantengeschichten. Bd. 1. Musikanten. Bd. 2. Musikanten u. Sonderlinge. Neue u. endgültige Volksausg. in einem Bande. 24.—26. Aufl. d. Gesamtausg. Mit Bildn. u. Lebensskizze d. Verf. Leipzig, Staackmann. kl. 8⁰. 248 S. Geb. ℳ 4.

Spaeth, S. Gottfried. Words and music. New York, Simon & Schuster. 8⁰. 64 p. $ 1,50.

Spemann, Franz. Die Seele des Musikers. Zur Philosophie der Musikgeschichte. 3., neubearb. Aufl. (Stimmen aus d. deutschen christl. Studentenbewegung. H. 10.) Berlin, Furche-Verlag. 8⁰. 64 S. ℳ 1.

Ssabanejew, L. Musik im Klub. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Rabotnik Proswestschenija". gr. 8⁰. 103 S. Rub. 1. — [Derselbe]. Musik nach der Oktoberrevolution. [Russ. Text.] Ebenda. 8⁰. 165 S. Rub. 2.

Stege, Fritz. Das Okkulte in der Musik. Beiträge zu einer Metaphysik d. Musik. Münster i. W. ('25), Bisping. 8⁰. XII, 269 S. m. Abb. ℳ 5.

Stehr, Herm. Der Geigenmacher. Eine Geschichte. Berlin-Grunewald, Horen-Verl. 8⁰. 165 S. ℳ 3.

Stier, Alfred. Das Heilige in der Musik. Vortrag. Dresden, E. Weises Buchh. in Komm. 8⁰. 32 S. ℳ 0,75.

Stier-Somlo, Helene.* Das Grimmsche Märchen als Text für Opern u. Spiele. Berlin, W. de Gruyter & Co. gr. 8⁰. IV, 194 S. ℳ 7.

Storm, Theod. Ein stiller Musikant. Mit Einl. von M. G. Klaas. Paderborn ('25), Schöningh. kl. 8⁰. 32 S. ℳ 0,30.

Studer, Otto. Autosuggestive Musikpflege. (Vortrag.) Bern, Pestalozzi-Fellenberg-Haus. [Leipzig, G. Brauns in Komm.] 8⁰. 11 S. fr. 0,50.

Suarès, André. Musique et poésie. (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8⁰.

Thieme, Fritz. Das Volkslied. Liederspiel in 1 Aufz. Leipzig, K. Loele. 8⁰. 20 S. ℳ 1,50.

Turner, W. J. Orpheus; or, The Music of the future. (To-day and to-morrow.) London, K. Paul. [New York, Dutton.] 8⁰. 95 p. 2 s. 6 d.

Vezoux, Louis. L'hérédité musicale, thèse pour le doctorat en médecine. Paris, le François. 8⁰.

Wackenroder, W. H. Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In 2 Hauptstücken. Musica sacra. Offenbach a. M., W. Gerstung. 8⁰. 38 S.

ℳ 2. — [Derselbe.] Die Wunder der Tonkunst. Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst u. die Seelenlehre d. heutigen Instrumentalmusik. Musica sacra. Ebenda. 8⁰. 37 S. ℳ 2.

Warlock, Peter. The English Ayre. London, Oxford Univers. Pr. 8⁰. 3 s. 6 d.

Werner, Felix. Ein Musikantenmädel od. Der Dorfgeiger u. sein Kind. Volksstück in 5 Aufz. 2. Aufl. Bonn, A. Heidelmann. 8⁰. 37 S. ℳ 1,75.

Wer sich die Musik erkiest, hat ein himmlisch Gut genommen. Eine Auslese f. d. Anfang. Hrsg. vom Finkensteiner Bund. 21.—40. Tsd. Augsburg, Bärenreiter-Verl. 13 × 19 cm. 20 S. ℳ 0,30. [Erscheint auch als kostenlose Beilage d. Bärenreiter-Jahrbuchs.]

Wicke, Rich.* Die Musik in der künftigen Lehrerbildung. (Sdr.: aus „Neue Bahnen" Jg. 37, H. 5 u. 7.) Leipzig, Dürr'sche Buchh. gr. 8⁰. 24 S.

Williams, C. F. A. The rythm of song. London, Methuen. 8⁰. 7 s. 6 d.

Wilson, H. L. ed. Music and the gramophone and some masterpiece recordings. London, Allen & Unwin. 8⁰. 288 p. 7 s. 6 d.

X.

Dissertationen

Basel — Reiter, Ernst. C. M. von Webers künstlerische Persönlichkeit aus seinen Schriften. [Erschien bei Kistner & Siegel in Leipzig.]

Berlin — Sparmann, Georg. Esajas Reusner und die Lautensuite.

Erlangen — Költzsch, Hans. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten.

Frankfurt am Main — Bormann, Oskar. Johann Nepomuk Schelble. — Leven, Luise. Mendelssohn als Lyriker unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Ludwig Berger, Bernhard Klein und Adolf Bernhard Marx.

Freiburg i. Br. — Katz, Erich. Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts. (Zu beziehen durch den Bärenreiter-Verlag in Augsburg.) — Dr. Heinrich Besselers Habilitationsschrift: Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry, abgedruckt in: Archiv f. Musikw. Jg. 8. H. 2. — Sein Habilitationsvortrag: Grundfragen des musikalischen Hörens erschien im vorigen Jahrb. d. Musikbibliothek Peters.

Halle — Piersig, Fritz. Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentation. [Erschien im Druck: Halle ('27), Max Niemeyer. 8⁰. 146 S.]

Heidelberg — Roeder, Erich. Felix Draeseke als Programm-Musiker. — Schmieder, Wolfgang. Die Melodien der Lieder um Neidhart v. Reuenthal.

Innsbruck — Zingerle, Hans. Die ein- und mehrstimmigen Gesänge der Hs 457 Univ.-Bibliothek Innsbruck.

Kiel — Deffner, Oskar. Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente bis zur Blütezeit bei Sweelinck. — Tutenberg, Fritz. Die Sinfonik Johann Christian Bachs.

Köln — Maudt, Heinrich. Die Entwicklung des Romantischen in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn-Bartholdys.

Leipzig — Dölling, Friedr. Albert. Die Lieder Wizlavs III. von Rügen, klanglich und musikalisch untersucht (Seminar Sievers). — Haupt, Gerh. Aug. Eberhard Müller als Klavierkomponist. — Hering, Gerh. Ordnungslehre der Musik. Der nichtmetaphysische Teil einer Philosophie der Musik. (Seminar Driesch.) — Rohloff, Ernst. Johannes de Grocheo's Musiktraktat. — Taut, Kurt. La Venerie de Fouilloux. Beiträge zur Geschichte der Jagdmusik.

Marburg — 1925. — Otto zur Nedden. Felix Draesekes dramatische Werke.

München — Klingenbeck, Josef. Ignaz Pleyel und seine Kompositionen für Streichquartett. — Raabe, Felix. Balt. Galuppi als Instrumentalkomponist. — Strom, Kurt. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Marsches.

Tübingen — Gress, Richard. Geschichte der Variation, insbesondere der Klaviervariation, von den ersten Anfängen bis zu J. S. Bach. — Weiß, Otto. Joseph Anton Harz und das oberschwäbische Singspiel.

Wien — Bayer, Fritz. Über den Gebrauch der Instrumente in den Kirchen- u. Instrumentalwerken W. A. Mozarts. — Högler, Fritz. Die Kirchensonate in Kremsier. — Holländer, Hans. Die Lieder Franz Schuberts in ersten u. späteren Vertonungen. — Koletschka, Karl. Esaias Reusner d. jüngere u. seine Bedeutung für die deutsche Lautenmusik des 17. Jhs. — Leuchter, Erwin. Die

Kammermusikwerke Florian Leop. Gassmanns. — Luttmann, Viktor. J. Brahms' Werke in Variationenform. — Markovas, Paul. Die Harmonik in den Werken M. P. Mussorgskis.— Neurath, Gust. Herbert. Das Violinkonzert in der Wiener klassischen Schule. — Pelikant, Irene. Die Klavierwerke von G. Ch. Wagenseil. — Reichert, Ernst. Die Variationenarbeit bei Haydn. — Rigler, Gertrude. Die Kammermusik Dittersdorfs. — Rosenthal, Karl August. Über Vokalformen bei Mozart. — Salzer, Felix. Die Sonatenform bei Schubert. — Svanepool, Pieter F. Das dramatische Schaffen Henry Purcells. — Vogl, Hertha. Geschichte des Oratoriums in Wien von 1725 bis zum Tode Karls des VI. (1740). — Wlach, Hans. Die Oboe bei Beethoven.

Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1927

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Vierunddreißigster Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1928

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei Wiesbaden

INHALT

Jahresbericht 5

Walther Vetter: Hermann Abert zum Gedächtnis 9

Ernst Bücken: Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft 19

Arnold Schering: Historische und nationale Klangstile 31

Theodor Kroyer: Zwischen Renaissance und Barock 45

Kritischer Anhang: Hans David: Zu Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge". 55

Rudolf Schwartz: Totenschau für das Jahr 1927 65

Rudolf Schwartz: Verzeichnis der im Jahre 1927 in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik 71

Nachdruck sämtlicher Artikel ist verboten.

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist werktäglich (außer Montags) am Dienstag, Donnerstag, Sonnabend von 10—4 Uhr und Mittwochs und Freitags von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist während der Dienststunden von 11—12 Uhr gestattet.

Im August ist die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht

Der Betrieb der Musikbibliothek Peters hat im verflossenen Jahre einen recht erfreulichen Aufschwung genommen. Die Zahl der Besucher (2326) übertrifft das Vorjahr um 235 Personen, die der ausgegebenen Bände (7706) sogar um 1205 Bände. Noch nie aber waren seit dem Bestehen der Bibliothek so glänzende Neuerwerbungen auf dem Gebiet der alten Musiktheorie und -Praxis zu verzeichnen gewesen wie diesmal. Aus dem Wilhelm Heyerschen musikhistorischen Museum in Köln konnte eine ganze Reihe wertvollster Schätze unseren Beständen einverleibt und dadurch der öffentlichen Benutzung zugänglich gemacht werden. *Theoretisch:* Arauxo, Francisco Correa de: Libro de tientos y discursos de Musica pratica, y theorica de Organo . . . Alcala 1626, ein Werk von außerordentlicher Seltenheit — man kennt nur 3 Exemplare — und hoher Bedeutung für unsere Kenntnis von der spanischen Orgelmusik, ferner das Compendium musices des tüchtigen aber unsteten Josquin Schülers Adrian Petit Coclicus (Nürnberg 1552), und John Playfords zwar nur kompilierte, aber darum doch höchst praktische Elementargrammatik der Musik „An Introduction to the skill of musick. In two books," mit dem Adnex: The art of descant, or composing musick in parts. By Dr. Tho. Campion. 7th edition. London 1674. *Praktische Musik:* Bei der Erwerbung der Madrigalbücher war nicht allein der Wunsch bestimmend, einige Hauptwerke dieser schönsten Vokal-Kammermusik aller Zeiten im Original zu besitzen, die Stimmendrucke sollten zugleich den Studierenden als authentisches Quellen- und Übungsmaterial für Spartierungszwecke dienen. Archadelt, Jacob: 1. Buch der vierstimmigen Madrigale. Venetia 1601; Lasso, Orlando di: 5. Buch der fünfstimmigen Madrigale. Venetia 1587, die zweite, vermehrte Ausgabe des zuerst 1585 in Nürnberg erschienenen Werkes; Malvezzi, Christofano: 1. Buch der Madrigale zu 6 Stimmen. Vinegia 1584; Marenzio, Luca: 5. und 7. Buch der fünfstimmigen Madrigale. Venetia 1605 und 1600, spätere Auflagen der zuerst 1585 resp. 1595 aufgelegten Werke; Monte, Filippo di: Il primo libro de Madrigali spirituali a sei voci. Venetia 1583; und Nenna, Pomponio: 4. Buch der fünfstimmigen Madrigale. Venetia 1609. Sämtliche Werke vollständig in allen Stimmbüchern. Der oben genannte pädagogische Grund war auch beim Ankauf der folgenden geistlichen Chorwerke mitbestimmend. Colonna, Giov. Paolo: Messa, salmi, e responsori per li defonti à 8 voci. Bologna 1685; Croce, Giovanni: Messe a cinque voci. Venetia 1604; Gagliano, M. da: [Cantus] Missae, et sacrarum cantionum, sex decantandarum vocibus. Florentiae 1614. Entgegen Eitners Angaben besteht das Werk aus 7 Stimmbüchern: Cantus, Tenor, Altus, Bassus, Quintus, Sextus und Bassus generalis. Der vorliegende Druck scheint das einzige vollständige Exemplar

zu repräsentieren, das sich von diesem Werk Gaglianos erhalten hat; und Lasso, Orlando di: Sacrae cantiones. Quatuor vocum. Monachii 1585. Hingewiesen sei ferner auf die so gut wie unbekannte Titelauflage von Esaias Reussner: Erfreuliche Lauten-Lust, Leipzig 1697, über die A. Koczirz eingehend in der Zeitschr. für Musikwiss. Jg. VIII, 636 gehandelt hat. Der Name des Verlegers ist hier allerdings falsch angegeben, er heißt Klossen, nicht Klassen.

Die eigentliche Perle aber unter den Neuerwerbungen bilden die Erstausgaben der beiden ältesten Opernpartituren: Jacopo Peri, L'Euridice und Giulio Caccini, L'Euridice, beide 1600 in Florenz erschienen bei Marescotti, in einem zeitgenössischen Einband vereint, in prächtigster Erhaltung.

Herr Oberregierungsrat Wolff in Eisleben hatte die Güte, der Bibliothek eine Anzahl von älteren Musikalien aus dem Nachlasse einer Freundin des Balladenmeisters Carl Loewe zu schenken, wofür ihm auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt werden soll. Die Neuerwerbungen von musikalischen Büchern und Schriften, soweit sie die Literatur des Jahres 1927 betreffen, sind an bekannter Stelle zu finden.

Der Herausgeber des Jahrbuchs nahm als Vertreter der Bibliothek teil an den Wiener Festlichkeiten zu Ehren Beethovens und dem damit verbundenen musikwissenschaftlichen Kongreß (26. bis 31. März). Er folgte später einer Einladung des Sächsischen Prüfungsamtes für Bibliothekswesen, um beim Staatsexamen eines Kandidaten „die Prüfung in der Verwaltung von Musikalien" zu übernehmen. Die Prüfung fand am 19. September in der Universitätsbibliothek statt und dürfte die erste in ihrer Art gewesen sein.

Durch das Hinscheiden Hermann Aberts hat auch unser Jahrbuch einen schweren Verlust erlitten. Seit 1908 in Fühlung mit dem großen Gelehrten, hatten wir das Glück, ihn von 1921 an als ständigen Mitarbeiter zu gewinnen. Für das vorliegende Jahrbuch hatte er einen Schubert-Aufsatz freundlichst zugesagt. Die weiteren Hoffnungen hat der Tod vernichtet, aber sein Geist lebt in seinen schönen Aufsätzen fort, durch die der Verstorbene für alle Zeiten mit dem Jahrbuch verbunden bleibt. In dankbarer Erinnerung haben wir ihm a. a. O. ein Gedenkblatt gewidmet.

Den Beschluß des Berichts mag die Liste der am meisten verlangten Werke bilden. Sie läßt zugleich die Richtung erkennen, in der sich die musikwissenschaftlichen Studien an der Universität bewegt haben. Hat sich doch die Musikbibliothek Peters schon längst zur Studien-Bibliothek des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität entwickelt, ein Verhältnis, das durch die örtliche Nähe der beiden Anstalten noch begünstigt wird.

A. Literarische Werke: Handbücher, Kleine, der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausgeg. v. Herm. Kretzschmar (67); Zeitschrift, Neue, für Musik (Schumann-Heuss) (67); Die Musik (47); Zeitung, Allgemeine Musikalische (Breitkopf & H.) (45); Musik-Zeitung, Allgemeine (Schwers) (38); Joh. Brahms-Briefe (37); Bach, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (30); Wochenblatt, Musikalisches (29); Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (27); Signale für die musikalische Welt (24); Musik-Zeitung, Neue (23); Handbücher der Musik-

lehre (Scharwenka) (24); Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft (23); Schenker, Heinrich. Neue musikalische Theorien und Phantasien (22); Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (20); Bach-Jahrbuch (19); Riemann, Hugo. Handbuch der Musikgeschichte (19); Zeitschrift für Musikwissenschaft (19).

Je 18 mal: Jahn-Abert. W. A. Mozart; Louis, Rudolf, und Ludwig Thuille. Harmonielehre; Monatshefte für Musikgeschichte v. Eitner; Riesemann, Oskar v. M. P. Mussorgski; Spitta, Philipp. Joh. Seb. Bach.

Je 17 mal: Beihefte der Denkmäler d. Tonkunst in Österreich; Bekker, Paul. Beethoven; Laser, Arthur. Der moderne Dirigent; Moser, Andreas. Geschichte des Violinspiels; Sachs, Curt. Das Klavier; Schipke, Max. Der deutsche Schulgesang etc.

Je 16 mal: Archiv für Musikwissenschaft; Erk, Ludwig. Deutscher Liederhort; Frimmel, Theod. v. Beethoven-Handbuch; Handbuch d. Musikgeschichte, herausgeg. v. Guido Adler; Roth, Herman. Elemente der Stimmführung; Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft; Schreyer, Johannes. Lehrbuch der Harmonie und der Elementar-Komposition; Trendelenburg, W. Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels.

Je 15 mal: [Hofmeister.] C. F. Whistlings Handbuch der musik. Literatur; Kurth, Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan; Levy, Paul. Geschichte des Begriffes Volkslied; Zeitung, Leipziger Allgemeine Musikalische (Chrysander); Musik-Zeitung, Niederrheinische.

Je 14 mal: Chrysander, Friedr. G. F. Händel; Istel, Edgar. Studien zur Geschichte des Melodrams; Mattheson, J. Der vollkommene Kapellmeister; Menestrier, Claude François. Des Ballets auciens et modernes selon les règles du théâtre.

Je 13 mal: Hofmeister, Friedr. Monats-Berichte; Lussy, Mathis. Die Kunst des musikalischen Vortrags; Moser, Hans Joach. Geschichte der deutschen Musik; Vogel, Emil. Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens; Weingartner, Felix. Über das Dirigieren.

Je 12 mal: Bagier, Guido. Max Reger; Cahn-Speyer, Rudolf. Handbuch des Dirigierens; Decsey, Ernst. Hugo Wolf; Ernest, Gustav. Beethoven; Flade, Ernst. Der Orgelbauer Gottfr. Silbermann; Friedlaender, Max. Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert; Hundoegger, Agnes. Leitfaden der Tonika-Do-Methode; Jolizza, W. K. v. Das Lied und seine Geschichte; Mattheson, J. Grundlage einer Ehrenpforte; Moser, Andreas. Methodik des Violinspiels; Petersen, Eugen. Rhythmus; Sammlung musikal. Vorträge v. Waldersee; Schiedermair, Ludwig. Der junge Beethoven; Thayer, Alex. Wheelock. Ludwig van Beethovens Leben; Vogel, Emil. Claudio Monteverdi; Werckmeister, Andreas. Erweiterte und verbesserte Orgel-Probe; Wolf, Hugo. Musikalische Kritiken; Wustmann-Schering. Musikgeschichte Leipzigs; Zeitschrift für Instrumentenbau.

Je 11 mal: Bitter, C. H. Carl Philipp Emanuel u. Wilhelm Friedemann Bach u. deren Brüder; Czerny, Carl. Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule; Nagel, Willibald. Beethoven und seine Klaviersonaten; Pazdírek, Franz. Universal-Handbuch der Musikliteratur; Reimann, Heinr. Berühmte Musiker; Scheidemantel, Karl. Gesangs-Bildung; Schweitzer, Albert. Johann Seb. Bach; Wolf, Hugo. Eine Persönlichkeit in Briefen. Familienbriefe. Herausgeg. von Edm. v. Hellmer.

Je 10 mal: Blätter für Haus- und Kirchenmusik; Blessinger, Karl. Grundzüge der musikalischen Formenlehre; Breuning, Gerh. von. Aus dem Schwarzspanierhause. Erinnerungen an L. van Beethoven; Challier, Ernst. Großer Lieder-Katalog; Fürstenau, Moritz. Zur Geschichte der Musik u. des Theaters am Hofe zu Dresden; Hummel, J. N. Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel; Kinkeldey, Otto. Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts; Kurth, Ernst. Grundzüge des linearen Kontrapunkts; Leitzmann, Albert. Beethovens Persönlichkeit; Lindner, Ernst Otto. Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert; Maier, Jul. Jos. Die musikalischen Handschriften der K. Hof- u. Staatsbibliothek München; Menestrier, Claude François. Des Représentations en Musique anciennes et modernes; Mies, Paul. Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils; Müller, Günther. Geschichte des deutschen Liedes vom Zeitalter des Barock bis zur Gegenwart; Müller-Freienfels, Rich. Erziehung zur Kunst; Musik-Zeitung, Neue Berliner; Rubinstein, Anton. Die Musik und ihre Meister; Schenker, Heinrich. Beethovens Neunte Sinfonie; Schmitt, Friedrich. Große Gesangschule für Deutschland; Seydel, Martin. Grundfragen der Stimmkunde; Weingartner, Felix. Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens.

B. Praktische Musik: Denkmäler deutscher Tonkunst (90); Händel, G. F. Sämtliche Werke (Händel-Gesellschaft) (81); Bach, Joh. Seb. Sämtliche Werke (Bach-Gesellschaft) (71); Denkmäler der Tonkunst in Österreich (65); Mozart, W. A. Gesamtausgabe (38); Denkmäler der Tonkunst in Bayern (35); Beethoven, L. van. Gesamtausgabe (32); Loewe, Karl. Sämtliche Werke (30); Schubert, Franz. Gesamtausgabe (29); Schütz, Heinrich. Sämtliche Werke (29); Torchi, L. L'arte musicale in Italia (26); Křenek, Ernst. Op. 45. Jonny spielt auf. Klav.-Ausz. (20); Graeser, Wolfg. Bach, Die Kunst der Fuge (14); Puccini, Giacomo. Turandot. Klav.-Ausz. (14)

Je 12 mal: d'Albert, Eugen. Die toten Augen. Klav.-Ausz.; Bach, Joh. Seb. Das wohltemperierte Klavier (Mugellini); Brahms, Joh. Kompositionen für Pianoforte (Gesamtausgabe); Janáček, L. Jenufa. Klav.-Ausz.; Thomas, Kurt. Messe in A; Verdi, Gius. Die Macht des Schicksals. Deutsch v. Werfel. Klav.-Ausz.

Je 11 mal; Gounod, Ch. Margarethe (Faust). Klav.-Ausz.; Hindemith, Paul. Cardillac. Klav.-Ausz.; Moussorgsky, M. Bilder einer Ausstellung, für Klavier 2ms; Puccini, Giacomo. La Bohème. Orch.-Part.; Strauß, Rich. Elektra. Orch.-Part.; Wagner, Rich. Die Meistersinger von Nürnberg. Orch.-Part.

Je 10 mal: d'Albert, Eugen. Tiefland. Klav.-Ausz.; Bach, Joh. Seb. Das wohltemperierte Klavier (Busoni); Beethoven, L. van. Fidelio. Orch.-Part.; Beethoven, L. van. Op. 80. Fantasie für Pianoforte, Chor u. Orchester; Berg, Alban. Op. 7. Wozzeck. Klav.-Ausz.; Brahms, Joh. Op. 79. Zwei Rhapsodien; Chopin, Fr. Sämtliche Werke; Denkmäler d. Tonkunst in Österreich (Serie II, Gluck); Honegger, Arthur. König David. Klav.-Ausz.; Puccini, Giacomo. Tosca. Klav.-Ausz.; Schein, Joh. Herm. Sämtliche Werke; Strauß, Rich. Rosenkavalier. Orch.-Part.; Thomas, Kurt. Psalm 137, Part.; Wagner, Rich. Tristan und Isolde. Orch.-Part.

Leipzig, im April 1928

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz

Hermann Abert zum Gedächtnis

Von

Walther Vetter

In voller Schaffenskraft ist Hermann Abert, der Berliner Ordinarius für Musikwissenschaft, am 13. August 1927 auf immer von uns geschieden. So reich an Ergebnis und schöpferischer Fülle sein Lebenswerk auch ist, wir stehen vor der schmerzlichen Tatsache, daß der allzu frühe Tod uns hier mindestens ebensoviel genommen, wie das Leben uns gegeben hat. Als das Ende kam, standen große Pläne dicht vor der Verwirklichung. Daß die innerlich fast völlig gereiften Früchte etwa seiner Arbeiten an Bach und am frühen deutschen Sololied nicht mehr geerntet wurden, war eine Folge seiner Schaffensweise, die eine Unmenge wichtigen Tatsachenmaterials anhäufte, nicht um es dem Leser mit aller Umständlichkeit zu unterbreiten, sondern um es schöpferisch zu einem „lebendigen Gesamtbild" zu konzentrieren, das zum Nacherleben zwingt. Lag doch dieser reinen Gelehrtennatur aller Zweck wissenschaftlicher Arbeit nur in ihr selbst; bedeutete ihm doch sein Dasein überhaupt, ganz wie Schopenhauer es vom Gelehrten fordert, nur Mittel zum Zweck der Wissenschaft.

Als Inhaber des Berliner Lehrstuhls war Abert der Nachfolger Kretzschmars, dessen geistigem Erbe er mit bewußter Pietät gegenüberstand, ohne als Musikforscher die gleichen Wege zu wandeln wie jener. Die Größe des Verlustes zu ermessen, den die Musikwissenschaft durch Aberts Tod erlitten hat, wird die Aufgabe kommender Jahre sein; innerhalb eines kurzen Nachrufs kann sie nur tastend umrissen werden. Sein geistiges Profil mit der wissenschaftlichen Physiognomie der beiden markantesten Köpfe seines Faches und seiner Zeit, Kretzschmars und Riemanns, zu vergleichen, liegt nahe, und zweifellos kann ein solcher Vergleich durch Aufdeckung gewisser Gemeinsamkeiten, besonders aber bedeutsamer Gegensätzlichkeiten sehr ergiebig sein. Gehört es doch mit zu den bezeichnendsten Zügen Hermann Aberts, daß ihm in seiner Hallischen Zeit (1902–1920) nichts ferner lag als der Gedanke an eine Anwartschaft auf die Nachfolge Riemanns oder Kretzschmars. Nicht als Zufälligkeit darf man es deuten, daß er in achtzehn Hallischen Jahren niemals in nähere Beziehung zu dem an der dicht benachbarten Leipziger Universität lehrenden Riemann getreten ist. Die Gründe dieser gewiß innerlich notwendigen Unterlassung aufzudecken, wird die Aufgabe eines künftigen Geschichtsschreibers der deutschen Musikwissenschaft sein; ein Nekrolog muß sich engere Ziele stecken.

Als Nächstliegendes erscheint bei jeder Charakterisierung der Abertschen Persönlichkeit seine Würdigung als musikwissenschaftlicher Biograph. Als solcher ist er der Antipode Riemanns, ohne sich mit Kretzschmar irgendwie entscheidend zu berühren, von dessen durchaus romantisch eingestellter Art, „Hermeneutik" zu treiben, sich seine Methode der Darstellung des Mozartschen Kunstphänomens grundlegend unterscheidet. Als Biograph nimmt Abert bekanntlich den Faden wieder auf, der von Jahn über Chrysander – vorbei an Thayer – zu Spitta führt, und bei Philipp Spitta gedenken wir des Mannes, dem Abert nicht nur (durch Fleischer und Friedlaender) als Enkelschüler verbunden, sondern auch in hohem Grade geistesverwandt ist. Aus dieser geistigen Verwandtschaft erklärt es sich, daß Aberts grundsätzliche Erörterungen über „Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstkritik"[1]) sich beinahe wie eine auf die heutigen Verhältnisse zugeschnittene Wiederholung von Spittas Aufsatz „Kunstwissenschaft und Kunst"[2]) ausnehmen. Im Entscheidenden, nämlich in der Erkenntnis von der Notwendigkeit einer scharfen Grenzfestsetzung zwischen Wissenschaft und Kunst und in der Anerkennung der Musikwissenschaft als einer sich selbst genügenden ursprünglichen Lebensmacht, sind Abert und Spitta sich vollkommen einig. Da es sich hier recht eigentlich um Grundbegriffe wissenschaftlicher Denkungsart schlechthin handelt, ist es nicht verwunderlich, daß man dem Widerschein solcher Grundsätze besonders auch bei Riemann begegnet. Die Klarheit der Formulierung aber haben vor ihm Spitta und Abert voraus, und Abert wiederum ist es, der mit der Formulierung jener Grundsätze mit Bewußtheit vermittelnd und schlichtend wirken wollte in einer Zeit, da die Krise der Musikwissenschaft nachgerade chronisch zu werden droht.

Daß diese Krise unentwegt weiterfrißt, ist vielleicht die schmerzlichste und bedenklichste Folge von Aberts allzu frühem Tode. Die beste Hoffnung aber, die uns geblieben ist, stützt sich auf die Zuversicht, daß die wertvollsten Kräfte des Abertschen Lebenswerkes auch nach seinem Tode noch fortwirken, und zwar im Sinne einer Ausgleichung und Befriedung. Diese Hoffnung erscheint deshalb berechtigt, weil Aberts Wirken im allgemeinen und sein Bemühen um Schaffung wissenschaftlich stichhaltiger Grundbegriffe nicht Ergebnis rein theoretischer Erwägung oder gar bloßer philologischer und antiquarischer Neigung, sondern Ausfluß einer selten harmonischen Persönlichkeit ist, deren phrasenloses Ethos wirklich erleben zu dürfen allen seinen persönlichen Schülern – zu ihnen darf der Verfasser sich zählen – in beglückendem Maße vergönnt war.

Auch als antiker und mittelalterlicher Musikästhetiker war Abert niemals „Stockphilologe" und „Stockantiquar", und wenn der auf gleichem Gebiet verdienstvoll sich betätigende Wilhelm Christ sich selbst noch als *ἀνὴρ ἄμουσος* bezeichnen konnte[3]), so fühlte Abert von seinen frühesten Anfängen an, daß er in einem Zeitalter wirkte, in dem nur noch ein vollwertiger *ἀνὴρ μουσικός* sich an die Bearbeitung auch antiker und philologischer Fragen der Musikforschung

---

[1]) „Musik" XVI 1.

[2]) „Zur Musik" 3.

[3]) Sitzungsberichte der Kgl. Bayr. Akademie 1870 II 45.

heranwagen dürfe. In einem gewissen Sinne gilt, mutatis mutandis, für Abert, was er selbst von Mozart sagt: die Musikforschung war ihm, wie jenem die Musik, keine zufällige Beschäftigung, sondern primäre Lebensäußerung; seine ganze Persönlichkeit, die Summe dessen, was er ererbt, erlebt, erlernt und erstrebt hat, wurzelt im γένος μουσικόν. Wenn man, wie es im folgenden Abriß versucht wird, Aberts äußeren und inneren Werdegang darstellen will, muß man daher ebenso, wie er es als Mozartbiograph tat, von der säuberlichen Trennung „Leben – Werk" absehen; nur so ist seine Erscheinung in ihrer Ganzheit zu fassen und der Schlüssel zu seiner Persönlichkeit zu finden[1]).

Hermann Aberts Musikalität kann bis ins vierte Glied, über Johann Josef und Wenzel Abert bis zum Urahnen Kratky, zurückverfolgt werden. Seite an Seite mit seinem Schwiegersohn Wenzel wirkte Kratky in der Dilettantenkapelle des nordböhmischen Marktfleckens Gastorf. Er strich in diesen dörflichen „Liebhaberkonzerten" den Kontrabaß, Wenzel Abert geigte oder blies Klarinette. Nicht Brotberuf war diesem die Musik, sondern innere Notwendigkeit; er fand in ihr den seelischen Kraftquell, dem er die Fähigkeit dankte, die Härte entbehrungsreichen Handwerkerdaseins fröhlich zu tragen. Sonntags aber, wenn er seinen Mann bei der Kirchenmusik stand, gewann sein Musizieren ganz ernsthaften Charakter. Glücklich traf sich's, daß er sich mit seiner Frau Anna Maria in solchem Hang zur Musik begegnete. Aus ihrem Munde vernahmen die Kinder, unter ihnen Johann Josef, von klein auf die Volksweisen ihrer böhmischen Heimat.

In dieser weder intellektuell belasteten, noch schwärmerisch beschwerten Musikatmosphäre wurde Johann Josef groß. Was Wenzel wußte und trieb, erfaßte sehr bald auch der Sohn. Vermutlich unter den Eindrücken jener Dorfkonzerte komponierte er seine ersten Tänze. Das Prager Konservatorium, das er als Vierzehnjähriger bezog, legte nicht den Grundstein seiner Musikerbildung, sondern setzte Begonnenes fort. Der damalige Direktor J. F. Kittl nahm sich seines Schülers besonders an. Mit A. W. Ambros, dem er den Jüngling zuführte, beginnt die Reihe großer Persönlichkeiten, die Johann Josefs Weg kreuzen und die Gestaltung seines Schicksals mitbestimmen sollten. Unter solcher Führerschaft vertieft der junge Musiker unermüdlich seine allgemeine Bildung; er studiert Homer, Sophokles, Klopstock, Wieland, Lessing, Schiller und Goethe. Diese Einstellung J. J. Aberts zur allgemeinen Geistesbildung zu betonen, ist notwendig, weil Hermann Abert als Musiker, Ästhetiker, Historiker und Lehrer auf seine Weise den gleichen Standpunkt vertrat. Die

---

[1]) Quellen: Autobiographische Notizen H. Aberts, deren bruchstückhafte Kenntnis der Verfasser neben andern Mitteilungen der verständnisvollen Güte Frau Anna Aberts verdankt; Angaben des Herrn Dr. Gerber-Berlin und des Herrn Prof. Dr. Rahlwes-Halle, der auch Abertsche Privatbriefe freundlichst zur Verfügung stellte; Briefe Aberts an den Verfasser; Aberts Biographie seines Vaters und seine als Handschrift gedruckte Broschüre „Zwei Kriegsjahre in einer kleinen deutschen Stadt". Literatur: R. Gerber, „H. Abert", „Musik" XX 50; H. J. Moser, „H. Abert", ZfMW X 1; M. Schneider, „H. Abert", Schles. Monatsh. IV 423; Druck der bei der Stuttgarter bzw. Berliner Trauerfeier (16. 8. bzw. 30. 11. 1927) gehaltenen Reden von Blume, Kroyer, Moser, Petersen u. a. – Herrn Prof. Dr. R. Schwartz-Leipzig dankt der Verfasser zahlreiche wertvolle Winke und Anregungen.

breite Fundierung seines Gelehrtentums, die ihn zu führender Stellung in unserm Fach befähigte, kennzeichnet eine seiner bedeutendsten Seiten. Er hat diesen Wesenszug von seinem Vater ererbt.

Als Stuttgarter Hofmusiker und späterer Hofkapellmeister wußte J. J. Abert sich dank seiner Bedeutung als Musiker und Mensch die hervorragendsten Köpfe der Zeit zu gewinnen: Mörike, Kerner, Uhland, Scheffel, Liszt, Wagner, Rubinstein, Meyerbeer, Rossini, Halévy, Auber, Pauline Viardot-Garcia, Brahms, Hanslick, Brüll, Bülow. Einige traten ihm ganz nahe, so von den Dichtern Kerner, von den Musikern Liszt, Rossini, Rubinstein und die Viardot. In dieser Atmosphäre wuchs Hermann Abert auf.

Die glückliche Ehe, die J. J. Abert mit Amalie Wilhelmine Marquardt führte, war eine weitere Vorbedingung für die geistige Veranlagung und Entwicklung des Sohnes. Von der ihrerseits musikalischen Mutter hat der Sohn seine gesunde, lebenbejahende, jeder Empfindelei abholde Art und ein gut Teil unsentimentalen Wirklichkeitssinns und sachlicher Beobachtungsgabe geerbt. Hat es doch diese hochsinnige Frau über sich vermocht, sich innerlich zur damals heiß umstrittenen Kunst eines Brahms und namentlich auch eines Wagner zu bekennen, obwohl es ihrem klugen Blick nicht verborgen war, daß der Triumph der Wagnerschen Kunst dem Werke des geliebten Gatten den Todesstoß versetzen müsse. Hier ist die gleiche Treue einer geistigen Idee gegenüber wirksam, wie Hermann Abert sie später vielfältig bewiesen hat. Mindestens ebenso schwer wiegt freilich die vornehme Art, mit welcher J. J. Abert selbst dem Schaffen des geistigen Antipoden wiederholt hat Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Böhmisches Musikerblut und süddeutsches, stark zu höherer, französisch betonter Kultur hinneigendes Temperament ergeben eine Mischung, die in Aberts geistiger Konstitution deutlich wiederzuerkennen ist. Nicht nur die bewußt erstrebte Weite seines Bildungshorizontes, auch sein Menschentum, ausgeprägt im Adel seiner Denkart und in der Reinheit seiner Ziele, erscheint als Erbteil des Vaters. Allgemeinere Eigenschaften, wie sie, untrennbar miteinander verwoben, den Menschen, Musiker und Gelehrten Abert kennzeichnen und die harmonische Persönlichkeit ausmachen, sind vornehmlich bei den weiblichen Vorfahren zu finden. Man denke an die selbstkritische, duldsame, zielbewußte Mutter, an die unermüdlich schaffende und fröhlich ihren Pflichten obliegende Großmutter Marquardt, schließlich an die gescheite Großmutter Abert, deren böhmischer Charakterkopf große Ähnlichkeit mit demjenigen ihres Sohnes Johann Josef – und übrigens auch ihres Enkels Hermann Abert! – gehabt hat. Aberts Vorfahren haben sich durchaus als Deutschböhmen gefühlt, die Sprache des großelterlichen Hauses war das Deutsche, und die erste offizielle Bildungsstätte Johann Josefs, das Prager Konservatorium, war zu seiner Zeit rein deutschen Charakters. In Hermann Abert gewann das Deutschtum später bewußt nationale Prägung. Wie fern es sich anderseits von chauvinistischer Überspannung hielt, beweist ein Ausspruch des späten Abert: „Es ist überhaupt falsch, daß die Blüte der Musik an eine bestimmte Staatsform gebunden wäre; sie geht einfach mit der von ihnen, die ihr durch eine sinngemäße Organisation ihrer Kräfte den besten

Boden für ihre Entfaltung schafft." Hier offenbart sich der Standpunkt des echten Gelehrten, dem Unduldsamkeit jeglicher Art fremd ist[1]).

Der künftige musikalische Beruf stand für den jungen Hermann Abert schon in frühester Zeit fest. Zunächst dachte er an die Kapellmeisterlaufbahn. Am gemeinsamen Musizieren der Schüler nahm er mit Feuereifer teil, und spontan anerkannten die Kameraden, denen er stets als der Künstler galt, seine musikalische Überlegenheit. Wer den Lebensgang des 1888 müde aus dem Amte scheidenden J. J. Abert kennt, wird trotzdem dessen Widerstand gegen den Plan des Sohnes, Kapellmeister zu werden, voll begreifen. Der junge Abert hätte diesen Widerstand sicherlich zu überwinden gewußt, wenn er durch den Verzicht auf die Kapellmeisterlaufbahn sich selbst untreu geworden wäre. Er war jedoch der echte Sohn seines Vaters, dessen Wissenstrieb schon in der frühesten Prager Zeit unerschöpflich gewesen war. Bereits in ganz jungen Jahren bedeutete Hermann Abert die Musik nicht ausschließlich den Inhalt eines bestimmten Studiums, sondern im höchsten Sinne ein Bildungsideal, das man um so vollkommener verwirklicht, je weiter gespannt die Kreise sind, durch die man es in seine persönliche Sphäre zwingt. Jener väterliche Widerstand weckte nur neue Energien in seiner Seele. Schon als Gymnasiasten hatte ihn der Eros zur Altertumswissenschaft gepackt. Dabei mag sich in ihm bereits der spätere Historiker geregt haben, als er den ganzen Thukydides ins Deutsche und Teile von Schillers „Wallenstein" ins Lateinische übertrug. Hier knüpfte er an, als er, der Musikersohn, selbst Künstler durch und durch, klassische Philologie zu studieren begann. Wohl stand über seinem aus drei Elementen, dem praktischen Musikunterricht beim Vater und im Konservatorium, dem philologischen und dem musikwissenschaftlichen Studium, organisch sich rundenden Bildungsgang der kategorische Imperativ des „Carpe diem", nicht aber im Sinne eines Examen- und Brotstudiums, sondern zum Zwecke harmonischer Ausbildung aller Anlagen und Fähigkeiten. In welcher Richtung sein Berufsziel lag, darauf deutet eine erquickend unzeitgemäße Briefstelle, in der der junge Privatdozent jeden Gedanken an ein Karrieremachen ablehnt: „Ich habe meine schöne Wissenschaft sehr lieb und glaube fest an ihre große Zukunft. Sie um mein bescheidenes Teil weiterzubringen, ist die Hauptaufgabe, die sich mein bißchen Verstand gesetzt hat, trotzdem mich kein Mensch dazu bringen wird, dies um irgendwelcher äußeren Ehren willen zu tun."

Letzten Endes handelt es sich bei Aberts Werdegang gar nicht um ein Nach- oder Nebeneinander, sondern ein stetes Ineinander. Schon in der Tübinger Studentenzeit kam ihm der Gedanke, einst die philologische Methode aufs musikgeschichtliche Gebiet zu übertragen. Hierin berührt sich schon der Jüngling, in dieser frühen Zeit sicherlich noch völlig unbewußt, mit Gedankengängen, wie sie Philipp Spitta gehegt und verwirklicht hat. Dabei vernachlässigte er keineswegs die praktische Musik, wie er sich überhaupt Zeit seines Lebens in engerem Kreise als Kammermusikspieler betätigte, dessen solide Klaviertechnik geschätzt war, und in mancher öffentlichen Konzert-, Oratorien- und Opernaufführung

---

[1]) „Musik und Schule", Leipzig 1922, S. 7.

saß er, selbstlos der Sache dienend, am Cembalo. Kein Wunder daher, daß es der aller theoretisierenden Spitzfindigkeit abholde künstlerische Antrieb war, der auch seine wissenschaftliche Tätigkeit beschwingte und in ihm lebendig war, wenn er, beispielsweise, in seiner Lutherschrift des Reformators Autorschaft an der „Ein-feste-Burg"-Melodie im wesentlichen aus rein künstlerischen Beweisgründen herleitete. Musikalität des Musikhistorikers war ihm kein Problem, sondern elementare Voraussetzung. Musikalisches Fingerspitzengefühl galt ihm, besonders auch bei seinen Schülern, mehr als Fülle abstrakten Wissens[1]).

Schon durch seinen „Jommelli" führt Abert methodologisch den Beweis, daß der Monograph die Geistesströmungen, in die hinein er seinen Helden stellt, zu lebendigen Kräften werden lassen kann, aus denen heraus ein ganzes geschichtliches Zeitbild sich ballt: das Zeitalter Metastasios ersteht in seinen Licht- und Schattenseiten, die Glucksche Reform steht ragend im Hintergrund. Noch deutlicher profiliert erscheint der Biograph Abert durch das seinem Vater gewidmete Buch. Dieser „J. J. Abert" muß als Beitrag zur Operngeschichte des 19. Jahrhunderts, und zwar sowohl zur deutschen wie zur französischen, mittelbar auch zur Wagnerschen, gewertet werden. Weit entfernt davon, Familienverherrlichung zu treiben, benutzt der Verfasser den schmalen Rahmen seines Büchleins dazu, mit feinem seelischen Einfühlungsvermögen die Spiegelungen aufzuweisen, die die französische Kunst im Kopf eines deutschen Meisters erfährt, der weder Wagnerianer noch eingeschworener Wagnergegner ist. Das Ergebnis dieser Methode ist ein unter dem Gesichtswinkel eines bestimmten biographischen Themas zustandegekommener Abriß einer ganzen operngeschichtlichen Kulturepoche. Im „Mozart" weitet sich alsdann der historische Horizont in angemessener Entsprechung zur Größe des Gegenstandes.

Auch für Aberts menschliche Art ist es bezeichnend, daß es ihn 1919 mit allen Fasern nach dem kleinen Heidelberg in die Nähe seiner Heimat zog, wo ihm damals ein Neubeginn aus kleinen Anfängen heraus bevorgestanden hätte. Da traf den Ahnungslosen im Januar 1920 der Ruf nach Leipzig. Nach schwerem inneren Kampf nahm er ihn an. In Leipzig faßte er innerhalb der Fakultät, der Studentenschaft und der ganzen alten Musikstadt so fest Wurzel, daß er die Berufung nach Berlin (1923) zweimal ablehnte, um erst dem dritten Rufe Folge zu leisten. In hartem Gewissenskampf wurde er sich darüber klar, daß der von seinem Vater ererbte Drang, in Ruhe der Entfaltung seiner Gaben zu leben, in ihm zwar größer sei als aller Ehrgeiz, daß aber das Pflichtgefühl gegen sein Fach in solchem Falle den Ausschlag zu geben habe. Er war sich nämlich vollkommen bewußt, daß er als Berliner Ordinarius für die organische Weiterentwicklung der deutschen Musikwissenschaft Gewähr leisten könne.

Bereits in Leipzig hatte Abert sich über seine eigene Entwicklung Rechenschaft

---

[1]) Erinnert sei an die Worte in Petersens Gedenkrede: „Eine Kunstwissenschaft hat es besonders schwer, sich den andern Wissenschaften gegenüber durchzusetzen; jede Kunstwissenschaft läuft Gefahr, in ihre beiden Bestandteile zu zerfallen, nur halbe Wissenschaft oder halbe Kunst zu werden und sich dadurch um volle Geltung bei Künstlern wie bei Gelehrten zu bringen. Hermann Abert war es in seltenem Maße vergönnt, beides zu sein, ganzer Künstler und ganzer Wissenschafter."

gegeben. Als Stationen seines geistigen Werdeganges registrierte er die musikphilologische, ästhetische und eigentlich musikwissenschaftliche. Dabei war er sich klar darüber, daß der Musikwissenschafter mit dem Philologen und Ästhetiker, nicht zuletzt auch mit dem Musiker, in Personalunion stehen müsse. Nachdem er 1925 Mitglied der preußischen Akademie der Wissenschaften geworden war, hatte er wahrhaftig keinen Anlaß, über eine offizielle Mißachtung seiner Disziplin ungehalten zu sein; trotzdem entging es seinem Wirklichkeitssinn nicht, daß die Stellung seines Fachs im Rahmen des Gesamtorganismus der deutschen Wissenschaft noch immer schwankend sei. Mit zäher Energie und klarem Zielbewußtsein suchte er daher die Musikforschung und ihre Lehre zunächst einmal in ihrem rein wissenschaftlichen Charakter zu definieren und als gleichberechtigtes Fach wie einen „rocher de bronze" neben die anderen Wissenschaften zu stellen.

Diese Arbeit an einer „Stabilisierung" der Musikwissenschaft unter rigorosem Ausschluß aller kompromißlerischen Halbheit mußte um so nachhaltiger wirken, als sie von einer vollblütigen und impulsiven Künstlernatur ausging, deren Verschmelzung mit entschiedenstem Gelehrtentum nur der geheimnisvollen Kraft einer derartig harmonischen Persönlichkeit möglich war. Jenes Künstlertum aber bewährte Abert nicht etwa nur als Führer seines collegium musicum. Besonders seine Hallische Zeit füllte er darüber hinaus mit fruchtbarer praktischer Musikbetätigung aus, die er freilich dem gelehrten Hauptberuf streng unterordnete. So hatte er an der Vorbereituug der Aufführung von Pergolesis „La serva padrona", Glucks „Betrogenem Kadi" und Webers „Abu Hassan" im Lauchstedter Goethetheater im Mai 1910 hervorragenden praktischen Anteil. Am liebsten blieb er allerdings hinter den Kulissen und verstand es, das Hallische Musikleben mittelbar ungemein zu fördern. Alfred Rahlwes, den neuen Dirigenten der Robert-Franz-Singakademie und späteren Universitätsmusikdirektor, empfing er 1911 nicht nur mit offenen Armen, sondern unterstützte ihn in seiner damals besonders schwierigen Arbeit unablässig mit Wort und Tat.

Man kann Aberts eigentümliches Verhältnis zu seinen Schülern nur voll verstehen, wenn man seine Stellung zur Jugend überhaupt kennt. Diese war zunächst durchdrungen vom Ideal einer erlebten Humanität, die sich von allen modischen Bindungen einer schnellebigen Gegenwart zu lösen trachtete. Als eingefleischter Schlagwortfeind vereidigte er keinen seiner Schüler auf eine bestimmte „Richtung". Dabei erwies er sich stets als der Wissenschafter, der immer dort, aber auch nur dort, fruchtbare Gefolgschaft zu erzielen wußte, wo irgendein Verwandtes ihm gegenüberstand: und alles Geistige ohne Voraussetzung und ohne Zweck war ihm verwandt.

Am Beginn seiner wissenschaftlichen Laufbahn trat Abert in seinem Aufsatz „Musik und Gymnasialunterricht" in der Form unpolemisch, inhaltlich die Grundlinien der jüngsten preußischen Schulreform vorwegnehmend, für das Recht der Schuljugend auf die kraft ihres innersten Wesens menschheitbildende Musik ein, und als „aus Ost und West unseres Vaterlandes dringlicher denn je der Ruf ‚Volk in Not!' an unser Ohr drang", erhob er seine Stimme erneut zum Thema „Musik und Schule". Zu deutschem Musikempfinden, wie es nur aus

Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft

Von

Ernst Bücken

Mit der letzten bedeutsamen Wendung der Musikgeschichtsschreibung zu einer stilkritisch-wesensbestimmenden trat das ein, was etwa im Sinne Hegels als Zurückführung der äußerlichen Erscheinungen ins Geistige bezeichnet werden muß, wodurch eine breite geisteswissenschaftliche Basis für die musikgeschichtliche Darstellung geschaffen war. Mehr noch nicht. Mehr als ein Wissenschaftszustand besteht damit – wie für die benachbarte Literaturgeschichte[1]) – auch für die Musikgeschichte noch nicht.

Auf einige Haupterscheinungen dieses Wissenschaftszustandes soll im folgenden hingewiesen werden nach vorheriger Berührung der vorgelagerten Frage, inwieweit die geisteswissenschaftliche Einstellung der Musikgeschichte von philosophischen Interessenkreisen berührt wird. Dieser Fragenkomplex läßt sich so weit dehnen, daß der Musikhistoriker etwa die Frage Georg Simmels[2]) über den „Sinn der Geschichte" auf sein Gebiet hinüberspielt, und sich ernstlich vorhält, welche transzendente Wirklichkeit hinter den Erscheinungen der empirisch historischen Gegenstände sich öffnet, und ob die Einheit, die seinen Wissenschaftsstoff zusammenhält, nicht ein im Unendlichen liegender Zielpunkt ist. Solche letzten geistigen Probleme werden sich kaum anders lösen lassen als – um mit Max Scheler zu sprechen – auf der zwischen Philosophie und Kunsterkenntnis bestehenden Brücke. Mit den näherliegenden geisteswissenschaftlichen Fragen aber wird sich die Musikwissenschaft ganz und gar im eigenen Hause zu befassen haben. Und ist – wie ich annehme – die geisteswissenschaftliche Einstellung im Sinne einer Erneuerung unserer Wissenschaft aufzufassen, so werden die an dieser Erneuerung Arbeitenden nicht auf einem von der Philosophie geborgten Unterbau ihren Neubau aufrichten, vielmehr werden sie selbst sich zu philosophischer Bedeutung erheben müssen[3]).

Die erste der hier zu erörternden Grundfragen, die die Bedeutung des Begriffs der Entwicklung für die Musikgeschichte betrifft, muß mit dem Vater der modernen Musikgeschichtsschreibung – Joh. Nik. Forkel – in Verbindung gebracht werden. Methode und Prinzipien seiner „Allgemeinen Geschichte der

---

[1]) Herbert Cysarz, Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Vorwort.

[2]) Die Probleme der Geschichtsphilosophie. 3. Kapitel.

[3]) Erich Rothacker, Logik und Systematik der Geisteswissenschaften. S. 34.

Musik", von der der erste Band 1788, der zweite 1801 erschien, zeigen den Göttinger Universitätsmusikdirektor in engster Geistesgemeinschaft mit den Ideen der Göttinger Geschichtsschule[1]).

„Künste und Wissenschaften wachsen wie alle Geschöpfe der Natur – heißt es in der Einleitung des ersten Bandes – nur nach und nach zur Vollkommenheit hinauf. Der Raum zwischen dem ersten Anfang und der höchsten Vollkommenheit ist mit so mannigfaltigen Mittelgeschöpfen ausgefüllt, daß man überall nicht nur die stufenweise Fortschreitung vom Einfachen zum Zusammengesetzten, vom Kleinen zum Großen gewahr wird, sondern auch jedes einzelne in dieser Stufenfolge befindliche Glied für sich allein als ein Ganzes betrachten kann."

Es ist das Verdienst Forkels, die Musikgeschichtsschreibung zum ersten Male mit festem Anker geistesgeschichtlich verankert zu haben, und zwar in dem festen Grunde der naturphilosophischen Anschauungen seiner Epoche. Insbesondere überträgt er in der Betonung der „stufenweisen Entwicklung der Kräfte" Grundgedanken der Herderschen aufsteigenden Reihe von Kräften in sein Fachgebiet. Durch sein Bekenntnis, daß kein einziger Zweig unserer Kultur ganz für sich allein vorwärts gehe, und daß es ihm deshalb darauf ankomme, das gemeinschaftliche Band zu finden, womit alle Arten von Kenntnissen und Künsten untereinander verbunden sind, gibt Forkel den Anstoß zur kulturhistorisch-geistesgeschichtlichen Musikgeschichtsschreibung. Von diesen geisteswissenschaftlichen Fäden rissen in der Musikgeschichtsschreibung des bedeutendsten systematischen Kopfes nach Forkel, in der von Fr. J. Fétis, die kulturhistorischen zunächst ab, während die entwicklungsgeschichtlichen in eigenartiger Weise von dem belgischen Forscher weiter gesponnen werden.

Schon gleich zu Anfang seines „Résumé philosophique de l'histoire de la Musique" von 1835 sprengt Fétis das Band des kulturhistorischen Zusammenhangs der Künste, in dem er geradezu ein Hindernis für das tiefere Eindringen in das Wesen der Einzelkunst ersieht. Nach seiner Ansicht hat die Musik mit den nachahmenden Künsten nichts gemein, auch nicht mit der Dichtung, die immer auf die Weckung faßbarer Analogien ausgeht. Die Musik aber wirke immer dann am stärksten, wenn die kleinen Analogien wegfallen und die „idée principale" in die Erscheinung tritt, zu deren Erkenntnis die Musik selbst die Mittel an die Hand gibt. Gerade in Hinsicht auf die Bedeutung ihrer „idées principales" unterscheiden sich die Künste wesentlich voneinander. An die Stelle der wenigen Hände von gleichbleibenden Ideen bei den übrigen Künsten tritt in der Musik die Entwicklung der Ideen, die aber nicht im Sinne einer fortschreitenden Entwicklung, sondern als Wandlung (transformation) anzusprechen ist. Das eigentliche Grundprinzip dieser Wandlungen liegt für Fétis einzig in den rationalen Grundlagen der Musik. (Principe, qu'il fallait chercher ou dans la constitution primitive de la gamme, ou dans les modifications succesives qui y furent introduites, et qui ont fini par en changer la nature. Avant tout il fallait chercher quelles doivent être les consequences de telle ou telle échelle mélodique; quelles sont les affinités

[1]) Vgl. zu dieser Frage W. Gurlitt: H. Riemann und die Musikgeschichte. ZfMwiss., 1. Jahrgang, Heft 10.

et les rapports des sons qui les composent; enfin à quelles limites les combinaisons de ces sons s'arrêtent.) Immer aber, für alle Wandlungen der Tonkunst, muß die Forschung auf ihre letzten Ursachen zurückgehen durch ein Beurteilungsprinzip, das einzig und allein in der Musik selbst findet: la règle des jugements.

Aus Fétis' Opposition gegen eine auf der Idee des kulturhistorischen Fortschritts beruhende Musikgeschichtsschreibung ringen sich Gedanken los, wie sie dann ähnlich wieder in Hanslicks Frontstellung gegen die ästhetischen „Systeme" zutage treten, daß die Schönheitsgesetze jeder Kunst untrennbar sind von den Eigentümlichkeiten ihres Materials und ihrer Technik.

Das Feuer dieser auf Fétis zurückgehenden Grundgedanken, die sich in der Hanslickschen Reinigungsaktion gegenüber der romantischen Gefühlsästhetik so fruchtbar erwiesen, sprang nicht auf die Geschichtsschreibung seines wahren Nachfolgers in der souveränen Beherrschung und Bewältigung des musikhistorischen Stoffes, auf die Darstellung von Aug. Wilhelm Ambros über. Zwar ist – wie für Fétis – auch für Ambros der Begriff der Entwicklung der eigentliche Sauerteig, der seine Darstellung durchdringt, als ein weitgehend an der zeitgenössischen Naturwissenschaft orientierter Entwicklungsbegriff. Wohl kaum unbeeinflußt von Darwins Ausführungen über die Modifikationen, die die Stelle der „höheren Kräfte" einnehmen, gibt Ambros den Herder-Forkelschen Gedanken einer in aufsteigender Kräftereihe sich vollziehenden Entwicklung auf. Das Begreifen der „entwickelten" Kunst ist nur durch das Verständnis ihrer Vorstufen „ihres allmählichen Herankommens" möglich. Und den vielen falschen Versuchen, die Geschichte vom Kanon aus – der an Bach, Mozart oder Beethoven zurechtgestutzten Elle – zu messen, hält Ambros entgegen: „Wir wollen die historische Erscheinung in ihrer Berechtigung verstehen lernen, gerade so wie der Naturforscher die höheren Organismen der Schöpfung nur durch die gewissenhafte Durchforschung der niedrigen und niedrigsten begreifen lernt." Die Reinheit des Entwicklungsbegriffes wird aber schon getrübt, als Ambros es unternimmt, die auf ihm letztlich beruhenden Erkenntnisse das aussprechen zu lassen, was er selbst den rein geistigen Gehalt des Tonwerkes nennt. Dieser geistige Gehalt ist für Ambros weitgehend nicht nur durch das toneigene Material bestimmt, sondern mit- und vorbestimmt durch einen zeitgeistigen Gehalt. Gegen ihn, der sich – wie Ambros einmal sagt – in den geistigen Grundströmungen einer Epoche manifestiert, brauchte an sich nichts gesagt zu werden, denn die Musik hat an diesen geistigen Grundströmungen teil. Wenn aber weiter davon die Rede ist, daß sich in der Musik einer Epoche – das 15. Jahrhundert ist gemeint – der Stil dieser Kunstepoche ausspreche, so ausspreche, daß dieser Stil als geprägter, bestehender bis in die feinsten Verästelungen fühlbar bleibt, so liegt hier eine unheilvolle Verdrehung der stilistischen und geistesgeschichtlichen Tatsächlichkeiten vor. Es ist selbstverständlich, daß ein sich zu dieser Grundanschauung bekennender Geist in seiner Darstellung die immanente Entwicklung der musikalischen Probleme mit anderen Entwicklungsreihen verbindet. Das brauchte an sich noch nicht zu methodischer Verunklarung zu führen, leitete aber doch da zu ihr hin, wo Ambros beispielsweise für weite Strecken des Mittelalters durch ein kulturhistorisch fest umrissenes Bild die geisteseigene Ausdruckshaltung der

Tonkunst in wichtigen Grundzügen beeindrucken ließ. Gewiß ersieht Ambros den naiven, rührend naiven Charakter in Bezirken des tenoralen Volksliedlebens, stellt er z. B. in der Missa fortuna desperata des Jacob Obrecht das plötzliche Hervorbrechen einer „rüstigen Fröhlichkeit" fest. Aber sie erscheint ihm in eigenartigem Lichte, ist merkwürdig inmitten „der mächtigen Erhabenheit des Ganzen". Dieser Begriff eines „Ganzen", das sich der aufbegehrenden Subjektivität, die Ambros – die Einleitung des dritten Bandes sagt es deutlich genug – erkennt und miterlebt, lastet auf ihm wie ein ungeheurer Alpdruck, den er nicht loswerden kann. Es ist kaum auszudenken, welche Perspektiven sich der Forschung – wäre Ambros' von Hause aus unbeschwerte Entwicklungsidee nicht in der angegebenen Weise durchkreuzt worden – bei vorurteilsloser Verfolgung gerade der subjektiven und der naturalistischen Strömungen in der musikalischen Gotik eröffnet haben würden. Generationen, denen nicht die ungeheure Quellenkenntnis des Prager Gelehrten zu Gebote stand, haben das hier infolge einer falschen geisteswissenschaftlichen Einstellung Versäumte beispielsweise für die Fundamentierung der Ideen der Musica reservata und der Florentiner Camerata nicht einholen können.

In klarer Erkenntnis, daß die Geschichtsschreibung einer gerade in das Stadium der Reife eintretenden Wissenschaft sich nur ihrer autonomen Entwicklung widmen könne, sprach im Vorwort des ersten Bandes seines „Handbuchs der Musikgeschichte" H. Riemann das Wort von der „gewissen unbarmherzigen Nüchternheit", die der Historie unentbehrlich sei. Im Renaissancebande zeigte es sich, daß dieses Wort scharf darauf hinzielte, unter Ausschluß aller Durchkreuzungsmöglichkeiten früherer Geschichtsschreibung den Begriff der Entwicklung als einen solchen den musikalischen Formen und Stilen im Sinne einer den Tatsachen der Musikgeschichte völlig immanenten herauszustellen.

Die Wandlung des Entwicklungsbegriffs in der repräsentativen Musikgeschichtsschreibung von Forkel bis Riemann ergibt folgendes Bild:

I. N. Forkel: (Allgemeine Geschichte der Musik)	Entwicklung: fortschrittlich-kulturhistorisch gebunden.
Fr. J. Fétis: (Résumé philosophique de l'histoire de la musique)	Transformation: Ausschluß des Begriffs des Fortschritts und der kulturellen Gebundenheit.
Aug. Wilh. Ambros: (Geschichte der Musik)	Entwicklung: Ausschluß des Begriffs des Fortschritts, aber kulturelle Gebundenheit.
H. Riemann: (Handbuch der Musikgeschichte)	Entwicklung der Formen und Stile.

Das Problem der Individualität ist besonders durch Hermann Aberts Leipziger Antrittsvorlesung in den Kreis der wichtigsten und brennendsten Fragen der Forschung gerückt worden.[1]) Kein anderer, als der geniale Erneuerer des Jahnschen Mozart ist so sehr berufen gewesen, hier zwischen den erreichten, den

[1]) Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie. Archiv für Musikwissenschaft, 2. Jahrg., 3. Heft.

errungenen Problemen und den neuen, kommenden, drängenden die Brücke zu schlagen. Und kaum anderswo, als in Jahns Versuche, die ganze Persönlichkeit Mozarts so lebendig wie möglich vor das Auge des Lesers zu stellen, ist der Punkt gegeben, an dem sich alte und neue Problematik der Erfassung der musikalischen Individualität berühren und voneinander trennen. Auf das Trennende aber ist hier besonderer Nachdruck zu legen, weil in ihm zugleich die Kräfte sich bergen, die der Forschung Tore zu neuen Wegen erschließen. In dem Bestreben, Fehler der älteren Mozart-Biographen – vor allem die Oulibischeffs, der die ganze Entwicklung auf den „Erfüller" Mozart zurechtschnitt – zu vermeiden, verfiel Jahn selbst, da wo er die Beziehungen von allgemeiner und individueller Entwicklung darzustellen hatte, in einen nicht minder verhängnisvollen Irrtum. Er steckt in der Ansicht Jahns, daß er durch „die geschichtlichen Überblicke über die allmähliche Ausbildung der musikalischen Formen" dem Verständnis der behandelten Einzelwerke Mozarts die Wege vollständig geebnet habe. Den zwischen der Allgemeinentwicklung der Tonkunst und dem Individuum Mozart sich abspielenden Prozessus sieht er so an, als ob hier zwei im wesentlichen voneinander getrennte Entwicklungen sich berührten. Das Übergreifen der beiden Entwicklungsprozesse, ihr Ineinandergreifen interessiert ihn kaum. Über die tieferen Gründe, die ihn hier leiteten, hat Jahn sich klar und bestimmt in dem Aufsatz „Über Wagners Lohengrin"[1]) ausgesprochen, in dem er der Musik Wagners die Stilhaftigkeit mit den Worten aberkennt: „Die erste Bedingung des Stils ist Eigentümlichkeit der Produktionskraft, welche man einem Manne nicht zuschreiben kann, bei dem man nicht nur die Einflüsse Webers, Marschners, Mendelssohns, Meyerbeers u. a. im ganzen und einzelnen nachweisen kann . . ." Stil steht eben auf der höchsten Sprosse der Leiter der „allgemeinen Gesetze der Kunst", von denen es im Vorwort der Mozart-Biographie heißt, daß es Ziel der Darstellung sein müsse, nachzuweisen, wie diese allgemeinen Gesetze der Kunst unter bestimmten Voraussetzungen und Bedingungen durch die Individualität des Künstlers in dieser ganz konkreten Gestalt zur Anwendung gebracht sind. Unsere heutige Einstellung ist die umgekehrte. Und wir halten es von dieser Richtung vordringend mit dem Wort Goethes über das Allgemeine: „Wir benutzen's, aber wir lieben es nicht. Wir lieben nur das Individuelle."

Die vielen fehlenden Striche im Bilde der Mozartschen Individualität fallen zum großen Teile weniger Jahn selbst, als dem Stande der damaligen Musikwissenschaft zur Last. Anders hingegen steht es in Fällen, wie der Darstellung der wichtigen Schaffensperiode Mozarts zu Anfang der siebziger Jahre – und insbesondere bei der Beurteilung der für die Kenntnis der Triebkräfte des Mozartschen Schaffens eminent wichtigen G-Moll-Sinfonie (Köch.– Verz. 183). Für Jahn gehörte die Sinfonie dieser Zeit schlechthin der Sphäre der Gesellschaftsmusik an, und das Bild, das er von der sinfonischen Produktion der Epoche entwirft, ist durchaus im Hinblick auf den galanten Stil entworfen. Quellen zweiter Hand aber – es ist ein Fall, in dem auch der Philologe Jahn einmal versagte – wie etwa Burneys Tagebuch einer musikalischen Reise, in dessen Urteilen über Sta-

[1]) Gesammelte Aufsätze über Musik. S. 112ff.

mitz Jahn allein schon den Durchbruch durch den galanten Stil als vollzogen hätte erkennen können, zog er nicht heran. So stellt ihn die G-Moll-Sinfonie, deren ernsten, fast düsteren Charakter er wohl erkennt, vor die Wahl, sein geistesgeschichtliches Gewebe entweder zu zerreißen oder es durch eine erkünstelte Konstruktion zu retten. Die Rettung gelingt – scheinbar – durch einen kühnen Sprung ins Allgemeine. Des Komponisten Streben ist – nach Jahns Darstellung – zu dieser Zeit vor allem „auf die Ausbildung von Form und Technik gerichtet". Mozart, dieser glühende Jüngling, wird, weil es nicht in der künstlerischen Richtung jener Zeit überhaupt lag, einem nicht existierenden Typus zugesellt, der es nicht wagte, die Geheimnisse seiner Seele in der Kunst rückhaltlos auszudrücken (I, 305). Und die G-Moll-Sinfonie – dieses leidenschaftdurchschüttelte Präludium des Wertherjahres – ist gar das Produkt einer Kunst, die, um für sich die künstlerische Freiheit zu ähnlichen Leistungen zu gewinnen, noch länger streben und arbeiten mußte.

Der ungeheure methodische Irrtum, auf dem Jahns falsche Anschauung sich erhob, gehört zu denen, die die weiterschreitende Forschung nicht schlechthin nur verurteilen wird, weil er sie unbedingt zu besinnlicher Stellungnahme zwingt. Er fordert zur Beantwortung der Frage auf, ob denn überhaupt eine Schöpfung wie die G-Moll-Sinfonie von 1773, eine Komposition von solch erstaunlicher Reife in Anlage, Plan, Konstruktion der Einzelheiten – wie der konzentriert kühnen thematischen Durchführung – und der Ganzheit, im Sinne Jahns als eine Ausnahme betrachtet werden darf. Gerade diese Reife, die urplötzlich über Nacht auch den begnadeten Genius nicht überfällt, verlangt gebieterisch, daß man sich mit der Psyche des Komponisten zu dieser Schaffensperiode in ganz anderem Maße beschäftigt, als Jahn es getan hat. Dieses Versäumnis ist dann durch Wycewa und Saint-Foix nachgeholt worden, die im Zusammentragen der Gärungsmomente zuerst „die romantische Krise" feststellten, in deren Bereich die genannte Sinfonie hineinfällt. Freilich wurde diese Krise nicht – wie es die französischen Forscher darstellen – durch einen Zufall herbeigeführt („Le hasard ayant voulu, que cette maladie lui arrivait, pendant qu'il se trouvait à Milan). Nicht der Zufall überlieferte hier die deutsche Seele dem „fièvre romantique", als sie die Musik Italiens in sich aufnahm. Indem ich die Worte der französischen Forscher aus der Sphäre des Zufalls in die höchster Kunstnotwendigkeiten hinaufdeute, war es die erste noch un- oder unterbewußte Oppositionskrise der „race allemande" gegen den „aimable et leger esprit italien", dem später noch weitere Oppositionskrisen in voller Bewußtheit – man denke an das Urteil über Clementi – folgten.

Die Tatsache, daß die von Otto Jahn angewandte Methode zur Erfassung der künstlerischen Individualität nicht ausreiche, hat zuerst mit allem Nachdruck Philipp Spitta hervorgehoben. Er, der auch in Pohls „Haydn" den höheren historischen Sinn vermißte. In dem Aufsatz „Kunstwissenschaft und Kunst" deckt er das Kernproblem, um das die große Musikerbiographie gerungen hatte, mit tief einschneidenden Schnitten auf. In den denkwürdigen Worten, in denen er als Ziel der Darstellung festlegt: „Die alte Zeit wieder ans Licht aufsteigen zu lassen, und die Verbindungsfäden bloßzulegen, welche von dem einzelnen Kunst-

werke zu dem Bilde des Weltganzen hinüberführen."[1]) Eine vollständige methodische Wendung gegenüber Jahn! Und dazu tritt noch die weitere Forderung, daß die Zusammenfassung des weltbildlichen Hintergrundes und der vor ihm agierenden Individualität nur der künstlerischen Befähigung möglich sei. Die durch Stubenhockerfleiß zusammentragbare Biographie wird abgelöst durch die geforderte: Die Biographie als Kunstwerk.

Die neue Form der Biographie wird zuvörderst gegen eine Auffassung anzugehen haben, die sich als überspitzte Idee der Erformung des Künstlers durch die Umwelt in der Musikgeschichtsschreibung der letzten fünfzig Jahre sehr unheilvoll ausgewirkt hat. Es ist hier an den Typus der Musikerbiographie gedacht, deren geistesgeschichtliche Grundlage die Einstellung H. Taines ist: „Es gibt eine herrschende Richtung, welche die Richtung des Jahrhunderts ist. Begabungen, die sich in einem anderen Sinne auswachsen wollen, finden den Ausweg verschlossen, der Druck des öffentlichen Geistes und der umgebenden Sitten unterdrückt sie oder wirft sie aus der Bahn, indem er ihnen eine besondere Blüte aufnötigt."[2]) Den „romantischen" Beethoven verdanken wir letztlich solcher Grundauffassung, während ihre Zurückweisung und das Herausarbeiten der aktiven Kräfte des Meisters nur möglich ist auf veränderter geisteswissenschaftlicher Basis. Wie eine auf der Taineschen Denkgrundlage sich erhebende Beethovenbiographie von vornherein schon verzerrte und verbogene Konstruktionslinien aufweisen müßte, könnten andererseits die Ideen W. Diltheys über die „Biographie als Kunstwerk" sehr wohl deren lebensspendende Geistesadern darstellen. Gedanken wie die, daß die Biographie einerseits den Zusammenhang in der Mannigfaltigkeit der Kräfte der Individualität, der historischen Bestimmtheit derselben, der Werte dieser Bestimmtheiten, des Bedeutungszusammenhanges aufzeigen müsse. „Immer muß das Bewußtsein der Grenzenlosigkeit vorhanden sein, die nach allen Seiten sich breitet, und dennoch muß der Beziehungspunkt in diesem Individuum festgehalten werden."[3]) Für Beethoven – das sei nochmals betont – wäre zu keiner Zeit ein derartiger romantischer Beziehungspunkt zu finden gewesen. Auch in der Romantik selbst nicht – hätte sie nicht nach ihrer eigenen Geistesverfassung biographische Konstruktionen vollzogen.

Wenn wir uns fragen, wie das Problem von Schöpfertum und Gestaltertum, das G. Simmel an den Schluß seines Rembrandtbuches gestellt hat, und dem er dort schon selbst die Richtung auf die musikalische Individualität gewiesen hat, für die Erfassung der Musikerpersönlichkeit nutzbar gemacht werden könnte, so springt – wie bei dem vorherigen Problem Beethoven – jetzt die Gestalt R. Wagners in die Augen, für die eine solche Problemstellung sich geradezu aufzudrängen scheint. Franz Liszt gegenüber legt Wagner in dem Züricher Briefe vom 14. Oktober 1849 mit restloser Offenheit die Entzweiung seiner Persönlichkeit, seines Wesens klar. Der Blitzstrahl, der 1848 Wagners Leben jäh zerspaltet, zerteilt durch äußere und innere Begleitumstände auch den Künstler, den Schaffenden. Für die eine Schaffenshälfte, die Epoche des Gestalters, besitzen wir

---

[1]) Zur Musik. S. 12.

[2]) Philosophie der Kunst. (Deutsche Übersetzung von E. Hardt.) Jena 1907. S. 47f.

[3]) Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Ges. Schr. VII, 250.

schon die aus besonderer Perspektive geschaute Darstellung Kurths, deren Betitelung „Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan“ die innere Verbundenheit mit der vorhergehenden Entwicklung betont, und bei der das Übergreifen über das Trennungsjahr 1848 nicht von innerer Bedeutung ist. Gerade diese Verbundenheit mit der Romantik und ihren künstlerischen, geisteswissenschaftlichen, soziologischen und politischen Strebungen zeigt den typischen Gestalter, hier die besondere Spielart mit reformatorischen Absichten. 1849 ändert sich das Bild von Grund auf, und jetzt lautet es: „Ganz der sein, der ich sein kann und jedenfalls auch sein soll, vermag ich nur dann, wenn ich allen den Äußerlichkeiten entsage, die für mich nur unter jenem äußeren Zwange zu gewinnen sind, ich würde um ihretwillen nur ewig meine Kraft zersplittern.“ Und wie in der Zeit vor 1848 das Wort „umgestalten“ der Lieblingsausspruch Wagners gewesen ist, so wurde es jetzt der Begriff neuformen. Neuformen aus dem Gegenstand gegen die Welt („in aller Stille – lieber vergessen als geachtet von der heutigen Welt“), aus der Einsamkeit des wirklich schöpferischen Geistes!

In dem großen Bekennerbriefe vom 25. Januar 1854 an August Röckel bezeichnet Wagner als die Grundidee des „Ringes des Nibelungen“: „Die Notwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen.“ Und den sich selbst vernichtenden Willen, der gerade durch diese Selbstvernichtung das Neue schafft, nennt Wagner selbst schöpferische Tat – ein „Schöpfungswerk“. Bei Beethoven möge an einem scharf erkennbaren Punkte seines Schaffens der Umschwung vom Gestaltertum zum Schöpfertum aufgezeigt werden. Dieser Punkt liegt im Anfang der Eroika, genau im fünften Takte des Hauptthemas, auf dessen stilistische Bedeutung ich an anderer Stelle hingewiesen habe. Seine geistesgeschichtliche Bedeutung aber ist darin gegründet, daß Beethoven ein thematisches Allerweltmaterial, musikalische Dutzendware der Zeit, an der erwähnten Stelle umschmilzt zu Neuem, ganz und gar mit seines Geistes Prägung versehenem. Selten sehen wir so klar wie hier den Künstler den ihm dienenden Ambos des Gestalters mit der neugewonnenen Waffe des schöpferischen, Neues schaffenden Geistes bis zum Grunde durchspaltend vernichten.

Noch eine weitere Perspektive eröffnen die Gedanken des Wirkungszusammenhanges der Biographie als Kunstwerk für die Musikerbiographie. Es ist der Ausblick auf das Problem, auf welche Seite des Lebens die Darstellung den Nachdruck zu legen hat. Künstlerisches Leben erfaßt in der Dreiteiligkeit von historisch bestimmtem Vorleben – realem Leben – und bestimmendem, historischem Nachleben. Aus dieser geistesgeschichtlichen Dreiteilung heraus zeigt beispielsweise Mozarts und Beethovens historisches Gesamtleben schon ein in den Grundverhältnissen vollständig entgegengesetztes Bild. Denn etwa gleich bedeutsam und schwerwiegend ist die Reihe der Faktoren, die hier – bei Mozart – historisches Vorleben, dort – bei Beethoven – in der lange nachhallenden Wirkung das Nachleben bedeuten. Erst in der Biographie dieser ideellen Dreiteiligkeit, bei der die Individualität zur umformenden Kraft vom historisch Bedingten zum historisch Bedingenden wird und in der Darstellung werden muß, wird das künstlerische Individuum in einem wirklichen „Mittelpunkt“ von

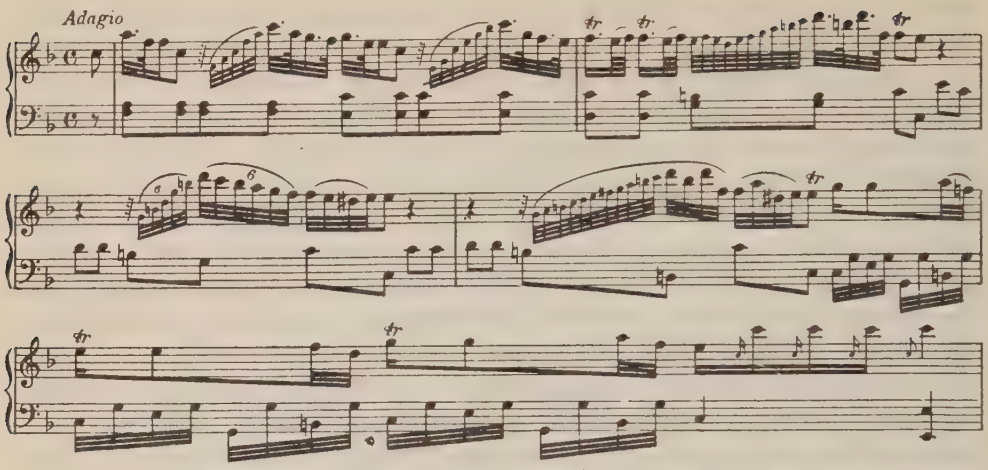
geistesgeschichtlicher Tragweite stehen. Die mit dem Tode eines Schaffenden abschließende Biographie bedeutet letztlich doch nichts anderes, als die Einsargung der schöpferischen Kraft mit der Erdgebundenheit des Leibes. Man wird hier vielleicht entgegenhalten, daß die Darstellung der Wirkungsfaktoren in den Bereich sowohl der allgemeinen Geschichtsschreibung, wie in den besonderer Spezialdarstellung falle, wogegen an sich nichts zu sagen ist. Hier aber, wo die Probleme der Individualität zur Diskussion stehen, sollte darauf hingewiesen werden, in die Einheit der erlebten und dargestellten Individualität, zu der der status nascendi in geistesgeschichtlicher Beziehung gewohnheitsmäßig längst gehört, auch den postmortalen Wirkungszusammenhang mit einzubeziehen. Erst aus solcher Einheitsschau wird sich ein wirkliches Gesamtbild der schaffenden künstlerischen Individualität ergeben.–

Geisteswissenschaftliche Fragen spielen weitgehend in die die moderne Musikgeschichtsschreibung unterbauende Stilproblematik hinein. Und immer wieder muß hier eine Art von wechselseitiger Begriffsprüfung einsetzen, wie besonders lehrreich der bekannte Fall von Riemanns „Stil und Manieren" der Mannheimer dartun kann. Individualbegriffe, die, wie wir heute längst wissen, nur Abstufungen musik-stilistischer Art vertragen, werden hier von Riemann mit dem Bleigewicht einer – falschen – „Wertung" versehen. Spinnt man die Gedankenfäden ein wenig weiter, so ersteht hier sogleich das Problem, ob denn in den epochalen Stilen der Stilcharakter durch Hineinspielen des Wertes mitbestimmt werde. Erkennt man dem Stil etwa im Sinne von J. Volkelt[1]) auch nur eine „gesteigerte Bedeutung" zu, so kann die Antwort nur eindeutig lauten, daß der Blickpunkt auf die epochalen Stile von den Führerpersönlichkeiten aus genommen werden muß. Dieser Auffassung stemmt sich aber sogleich als objektive Tatsächlichkeit entgegen, daß die Epochen selbst sehr oft die nach heutiger Anschauung als Nebenmänner geltenden gerade als die Repräsentanten ihres Stiles ansahen. In der Klassik und ihrer Vorbereitung Männer wie Leopold Hoffmann, Dittersdorf, Boccherini, Gaßmann, Eberl, Salieri, die sich durchaus nicht als die „Manieristen" um die „Stilträger" Haydn und Mozart gruppierten. Der Begriff der Manier kann also für die exakte Stilforschung nur dann als geistesgeschichtliche Grundtatsache, mit der sie zu rechnen hat, in Betracht kommen, wenn sie sozusagen als objektive historische Prämisse vorliegt. Als eine solche mochte beispielsweise H. Riemann Haydns scharfe, aber keineswegs vorurteilsfreie Kritik gegenüber Leopold Hoffmann ansehen, die ihn mit bestimmte, Hoffmann unter die Nachahmer der Mannheimer zu rechnen. In Kompositionen der frühen Schaffenszeit des Künstlers, die mir bekannt sind, aber liegen die Elemente der Mannheimer „Manier" durchaus in den Grenzen des Zeitstiles. Und andererseits heben sich Dinge, wie die „Intimität" der langsamen Sätze Hoffmanns deutlich von der des „Vorbildes" Stamitz ab. Sie färben die noch leicht weltbürgerliche Intimität des genialen Mannheimers zu den Erstlingen einer spezifisch wienerischen Intimität um, zu einer Geisteshaltung, wie sie dann erst durch Haydn und Mozart typische Stilprägung erhielt:

---

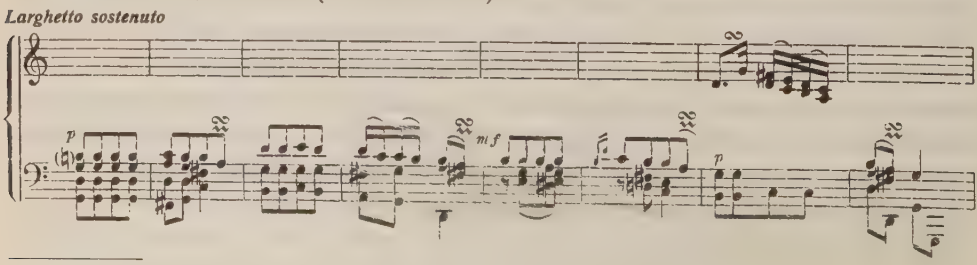
[1]) Der Begriff des Stils. Z. f. Ästh. 8. Band, 2. Heft.

Leopold Hoffmann, Concerto per il Cembalo (um 1760)



In noch höherem Maße als bei Leopold Hoffmann beeindruckt die Inbeziehungsetzung zum Zeitstil das Stilbild des Schaffens von Phil. Emanuel Bach. Hans Mersmanns[1]) Wort von dem galanten Stil der Klaviermusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts, der das Gewand für die empfindsame Subjektivität des Künstlers gibt, trifft einen Teil des Emanuelschen Schaffens zweifellos im Kern, dessen modischen Teil sozusagen. Die Zeitlage, die den Komponisten hervorbrachte, die schlichte Tatsächlichkeit des Heranreifens um die Stilwandlung vom galanten zum expressiv-empfindsamen Stil bedingte schon den genannten Einschlag des Galanten in die empfindsame Subjektivität Bachs. Dieser vermischten Empfindsamkeit steht aber bei dem reifen Meister eine andere Empfindsamkeit gegenüber, und es zeigt sich hier in interessanter Weise, wie der Zeitstil in der großen Individualität sich wandelt, durch diese Individualität gewandelt wird. Emanuel Bach vertritt mehrere Stadien der Empfindsamkeit, die noch galant beeindruckte, die expressive des Sturm und Dranges, und endlich eine sich selbst simplifizierende, sich abklärende Empfindsamkeit, die in der Ausgewogenheit der gestaltenden Faktoren schon bis an die klassische Geistigkeit heranreichte, beispielsweise in dem „Larghetto sostenuto" der zweiten Fantasie der sechsten Sammlung für Kenner und Liebhaber:

Phil. Em. Bach, Fantasie. (6. S. f. K. u. L.)



[1]) Angewandte Musikästhetik. S. 671.

Gerade einem Beispiel wie diesem würde, wenn es durch das schneidende Messer des formalistischen Stilkritikers herausgelöst würde, eine höhere und höchste stilistische Bedeutung nicht zukommen. Erst wenn man es in den doppelten Prozessus des individuellen und zeitstilistischen Lebens verwebt, bekommt es ein Gesicht. Dann aber wächst ein Satz wie dieses Larghetto sostenuto Emanuel Bachs als Repräsentant seines Stiltypus zu höchster geistesgeschichtlicher Bedeutung empor. Und zu jenem geistigen Verlauf der Ideen, die vom gefühlsmäßigen Charakter im Sturm und Drang zu rationalerer Gestalt sich wandeln[1]), gewahren wir hier ein erkennbares Gegenstück.

Schließlich möge hier noch die Frage berührt werden, inwieweit die Forschung in dem Stadium der Stilerkenntnis, das man als das der Stildiagnose bezeichnen kann, die geisteswissenschaftliche Problematik mit berücksichtigen soll, ohne ihre methodische Arbeit durch Verunklarung oder Verschüttung der Stilquellen von vornherein zu erschweren. Selbstverständlich läßt sich hier kein Schema aufstellen. Aber es gibt doch Stilepochen – wie die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts – von solch verwickelter psychologischer und technischer Struktur, in denen die Erkenntnis der ersten wirklichen stilistischen Hauptlinien durchaus erleichtert wird, wenn sie sich von ihrem geistesgeschichtlichen Hintergrunde abheben können. Die einseitige Schau auf die über das runde Datum 1700 verlängerte Stillinie der absolut „einheitlichen" Barockmusik wird den Forscher nicht so leicht auf die wirkliche Lagerung des Stillinienverlaufs bringen können, als der auf das geistesgeschichtliche Gesamtbild zunächst gerichtete Blick. Dieser gewahrt in dem Musikschrifttum aller Länder – insbesondere etwa in den bekannten Parallelschriften von Abbé Raguenet und Lecerf de la Viéville – eine geistige Bewegung, die sich nicht anders als das geistige Vorbeben großer stilistischer Umwälzungen dem kundigen Auge offenbart. Die französische Barockmusik steht zunächst bei Lecerf noch als ein fester Turm: „La musique française est donc sage, unie et naturelle, et ne souffre que de temps en temps et loin à loin les tons extraordinaires . . . Sie ist „un ordinaire simple et excellent, qui ne fatigue, qui ne rebute jamais." – Die Gefahr kommt nach Lecerfs ahnungsvollem Wort von einer Tonkunst „sans liaison, sans suite", deren Ziel es ist, „de plaire à tout le monde". Raguenet aber trifft mit seinem gegen die französische Musik gerichteten Stoß das Herz der Barockmusik selbst, der Tonkunst „sur le même ton". Und mit seiner 1702 herausgestoßenen Forderung nach Abwechslung, die an die Stelle der Eintönigkeit treten solle, ist schon das Losungswort der Stilwandlung ausgegeben. Hier treten in Forderung und Gegenforderung zwei geistige Entwicklungszüge in Opposition, die verbunden mit der unmittelbar sich anschließenden musikalischen Bewegung selbst das entstehende Bild eines stilistischen Zwiespaltes, zunächst zweier auseinanderstrebender Stillinien emporsteigen lassen. Es sind die Linien der sich noch in allen Musikländern erhaltenden „musique simple et excellente" und einer Tonkunst, die schon in einen geistigen Gärungsprozeß verwickelt ist. In vorbildlicher Weise hat beispielsweise für die hier in Rede stehende Zeit Arnold Schering[2]) das Ineinandergreifen der geistes-

[1]) H. A. Korff, Geist der Goethezeit. II. Teil, Einleitung.

[2]) Musikgeschichte Leipzigs. S. 204ff.

geschichtlich-musikalischen Entwicklungsprozesse auf Leipziger Boden aufgezeigt.

Die Stilforschung wird in ihrer schnell vorwärtsschreitenden Arbeit immer mehr die geisteswissenschaftlichen Problemstellungen in ihre Interessensphäre einbeziehen müssen. Die einzige wirkliche Schwierigkeit in methodologischer Beziehung wird darin liegen, daß sie sich nicht in Abhängigkeiten begibt, die ihr dann in einer Weise gefährlich werden könnten, wie frühere von seiten der Ästhetik entstandene Abhängigkeiten. Wird aber dieser Gefahrenpunkt, den die Musikwissenschaft scharf beobachten muß, überwunden, dann würde sich die Forschung und besonders die Stilkunde nur selbst in die Wüste schicken, wollte sie auf die Verbindung mit der geisteswissenschaftlichen Problematik verzichten.

Historische und nationale Klangstile

Von

Arnold Schering

Der Ursprung der Musik, nicht nur im einmaligen, historischen Sinne, sondern zugleich im Sinne seiner unendlichen Wiederholung im Bereich jedes neuerwachenden Individualbewußtseins, beruht auf dem Klangerlebnis. Es ist das Erste und Letzte, worauf sich Musik zurückführen läßt. Gemeint ist damit das beim Auffassen von Klängen entstehende Bewußtsein, in eigentümlicher Weise mit einer fremden Welt, der Klangwelt, verbunden zu sein und an ihr teilzuhaben. Der Klang als solcher ist etwas objektiv Gegebenes, aber er hat die Kraft, uns anzureizen, entweder indem wir ihn bejahen oder ihn verneinen. Dieses Bejahen oder Verneinen, anders ausgedrückt: dieses Vorziehen oder Ablehnen von Klängen hängt zwar in hohem Maße von der Willkür des einzelnen ab, doch aber nicht in solchem Grade, daß man von völliger Wahlfreiheit sprechen könnte. Es ist vielmehr an gewisse Normen oder gar Gesetze gebunden, deren Inhalt und Richtung durch an sich veränderliche Faktoren z. B. des Völkischen, Rassehaften, Kultischen, Sozialen, also durch etwas Überindividuelles bestimmt werden. Gelingt es, innerhalb gewisser zeitlich oder örtlich begrenzter Kulturkreise Gemeinsamkeiten in der Bevorzugung oder Ablehnung von Klängen festzustellen, so hat man das, was man „Klangstil" nennt. Unter solchen Klangstilen treten, nicht zwar als die einzigen, wohl aber als die wichtigsten, die historischen im engern Sinne und die nationalen hervor.

Das künstlerische Wesen eines Zeitalters, eines Volkes, einer sozialen Gemeinschaft, einer Kunstschule hebt sich für Blick und Auffassung dadurch als eine Einheit ab, daß wir eine Basis entdecken, die dem Denken, Fühlen, Wollen, Gestalten gemeinsam ist. Nur deshalb gebrauchen wir zu schneller Verständigung die Ausdrücke Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko und sprechen von klassischen und romantischen Zeitaltern, weil es bis zu gewissem Grade möglich ist, sämtliche gleichartige Erscheinungen der einzelnen Abschnitte auf eine Art Generalnenner zu bringen. Ein solcher Generalnenner kann für die Erscheinungen der Musik auch das rein Klangliche sein. Ob es einen gotischen, einen Renaissance-, Barock-, Rokoko-, einen romantischen Klangstil gibt, wird erst noch zu beweisen sein. Jedesmal aber wären in ihm diejenigen Merkmale zusammengefaßt, die ein Tonwerk hinsichtlich seines bloßen Klanges als zugehörig erscheinen lassen zur Musik dieses oder eines andern Zeitalters. Verengert man den Spielraum, indem man statt Zeitalter Nation, Kunstschule oder ein anderes durch innere Gemeinsamkeiten verbundenes Kollektivum setzt, so erscheint auch hier die

Feststellung besonderer und unterscheidender Klangstileigentümlichkeiten denkbar. Selbst nach personalem Klangstil zu fragen, ist erlaubt.

Worin das Wesen der Klangstile besteht und wie sie wissenschaftlich zu erfassen sind, läßt sich, obwohl Untersuchungen hierüber schon begonnen haben, zunächst nur andeutungsweise angeben. Denn da, wie erwähnt, immer ein Unpersönliches dabei im Spiele ist – das beim personalen Klangstil als Unbewußtes erklärt werden kann –, so reichen die Wurzeln jedesmal in schwer erreichbare Tiefen. Der Klangstil, dem die Musik eines Zeitalters, eines Volks, einer Künstlerpersönlichkeit angehört, bedeutet eine elementare Grundeinstellung der Individuen zu den Klangphänomenen und ist etwas schicksalhaft mit ihnen Verbundenes, dem sie sich nicht entziehen können. Das geht schon aus der eigentümlichen Beobachtung hervor, daß starke Künstlernaturen in ihren Jugendwerken lange, bevor sie sich in andern Punkten fremden Einflüssen entzogen haben, im Klanglichen bereits eine bemerkenswerte persönliche Note zeigen[1]). Eine methodische Untersuchung wird also, um zum Ziele zu kommen, zwar jedesmal von den gegebenen Klangerscheinungen auszugehen haben, aber nicht bei ihnen stehen bleiben, sondern nach den inneren Ursachen fragen, die sie gerade in dieser besonderen Gestalt hervorgebracht haben.

Das Wesen des Klangs im Sinne der vorliegenden Untersuchung erschöpft sich nicht mit dem Kolorit, an das zuerst zu denken natürlich ist. In der Klangfarbe als solcher und in den Klangfarbenmischungen, wie sie durch Verbindung verschiedener Farbeneinheiten entstehen, liegt ohne Zweifel ein sehr bestimmendes Kennzeichen vor, das im Bereich der Klangstile von großer Bedeutung ist. Indessen muß betont werden, daß der Ausdruck Kolorit leicht mißverstanden, d. h. einseitig im Sinne der musikalischen Romantik genommen werden kann und dann auf frühere Perioden nicht mehr ohne starke Einschränkung übertragbar ist. Neben ihm spielt jedenfalls die Auffassung des rein Harmonischen – als dem Prinzip der Anordnung gleichzeitig erklingender Töne – und die Behandlung des Melodischen eine ebenso große Rolle. Jede grundsätzliche stilistische Veränderung dieser beiden Prinzipe pflegt von einer Veränderung des Klangstils begleitet zu sein, was zu der Frage drängt, welches dieser Grundelemente in solchen Umwandlungsprozessen als das eigentlich treibende anzusehen ist.

Die Antwort liegt in dem schon soeben Angedeuteten: ist das Erleben des Klangs etwas vom Künstlerindividuum nicht Abzusonderndes, mit ihm Geborenes, so wird sich die gesamte Art seines Schaffens von vornherein unbewußt auf die Verwirklichung dieses „Klangideals“ einstellen und sämtliche durch Schule und Umgang ihm zugeführten Kunstmittel in dessen Dienst zwingen. Die im Künstlerhirn lebende Klangvorstellung (Klangphantasie) ist das Erste und Zeugende, das sich alles andere, z. B. die Technik, als entsprechende Verwirklichungsmittel schafft. Sie hat vor allem Geistigen, vor jeder Idee immer das Prae und kann als Inbegriff des Anschauungsmäßigen im Reiche der Musik gelten. Nicht also, um ein Beispiel anzuführen, als Fruckt eines besonderen

[1]) Es könnte z. B. auf Beethovens Jugendkompositionen, etwa die beiden Bonner Kaiserkantaten verwiesen werden. In der Malerei, wo die Farbe als entsprechende Grundkraft wirkt, lassen sich unschwer ähnliche Feststellungen machen.

spekulativen Gestaltungsdranges ist der klassische a cappella-Stil entstanden zu denken; nicht auch aus dem vernünftigen Vorsatz, dem religiösen Empfinden der Gegenreformation den entsprechenden musikalischen Ausdruck zu schaffen. Sondern weil mit dem neuerwachenden religiösen Empfinden ein ursächlich verwurzeltes neues Klangerleben aufwachte, ruhte die Generation zwischen Josquin und Palestrina nicht eher, bis das voranleuchtende Klangideal durch Umformung der Technik allmählich seine adäquate Ausprägung empfangen hatte. Solange das Klangideal einer Zeit das gleiche ist, herrscht infolgedessen auch die gleiche Satztechnik; sie verändert sich, sobald in führenden Naturen ein neues Klangerleben durchbricht, und vielleicht kann man sagen, daß in solchen Augenblicken jedesmal eine neue, im Haushalt der Naturkräfte notwendige Besinnung auf das Urelement des Sinnlichen – gegenüber dem ewigen Herrscherwillen des Geistigen – stattfindet, damit der Musik Eigenschaft als Klangkunst sich nicht verflüchtige. Solche Zeitwenden führen dann zwangsweise auch immer zu einer Umwandlung des Instrumentenapparats, deren vorläufiger Abschluß erst erreicht ist, wenn dem neuen Klangerleben Rechnung getragen ist. Im Hinblick hierauf sind in der Geschichte der Musikinstrumente diejenigen Zeitläufe die fesselndsten, in denen – wie etwa in der Vorgeschichte des Hammerklaviers – das Suchen und Tasten nach den materialen Vorbedigungen neuer Klangdarstellung zum Ausdruck kommt.

Ein Überblick über das, was uns nach dem heutigen Stande der Forschung über das Klangerleben der einzelnen Zeitalter zu urteilen gestattet ist, legt die Überlegung nahe, ob sich nicht ein Urgesetz auffinden läßt, dem der Ablauf der Klangstile im Großen gehorcht. Es hat den Anschein, als ob zwei grundsätzlich verschiedene Einstellungsmöglichkeiten des Menschen zum Klangsinnlichen sich im Laufe der Zeiten beständig abgelöst und im Sinne von Aktion und Reaktion aufeinander eingewirkt haben. Obwohl mir das Ungenügende der folgenden Terminologie wohl bewußt ist, will ich die eine als die Hinneigung zum Ideal der Klangverschmelzung, die andere als die Hinneigung zum Ideal des gespaltenen Klangs bezeichnen.

Seit C. Stumpfs klassischer Darstellung im zweiten Bande seiner Tonpsychologie ist der Begriff der Tonverschmelzung ein allgemein verwendeter Ausdruck geworden. Was jedoch dort im Rahmen tonpsychologischer Studien nur für die einfachen Intervalle wissenschaftlich festgelegt ist, mag hier in allgemeinerem Sinne und ohne den Versuch eindeutiger Erklärung hingenommen werden. Es liegt in der Hand eines Komponisten, Klänge entweder so zu erfinden, daß sie als klangliche Einheit wirken, indem alle ihre Bestandteile reibungslos zu einem Ganzen verschmelzen, oder so, daß diese Bestandteile mehr oder weniger auffällig nebeneinander zu stehen scheinen und damit den Eindruck eines „gespaltenen“ Gesamtklangs machen. Im ersten Falle dient, so könnte gesagt werden, jeder Einzelton nach bestem Vermögen dem Ganzheitseindruck, während im zweiten er sich hervordrängt und so das Gegenteil erreicht. Ein Walzer von Joh. Strauß in der Originalinstrumentation und ein moderner Tanz für Jazzorchester möchten den Unterschied vielleicht am besten belegen. Halten wir uns an den zweiten Typus, so ist dessen Wesen bestimmt von vier Gegebenheiten, die in der

Regel vereint auftreten. Objektiv nämlich läßt sich ein gespaltener Klang entweder durch Nebeneinanderstellung disparater Klangfarben oder durch besondere Lagerung der einzelnen Klangbestandteile erreichen, subjektiv durch eine grundsätzliche Bevorzugung dissonanter, d. h. schon von Natur schwer oder gar nicht verschmelzender Bildungen oder durch eigentümliche Betonung der melodischen Linearität. Doch wird die Höhe eines wirklichen Klangstils – im vorliegenden Falle also des auf das Ideal gespaltenen Klangs gehenden – keineswegs mit Hilfe des bloßen Willens, etwa unter genauer Beachtung der eben genannten Kennzeichen erreicht. Auch wer heute Bachs Schreibweise aufs genaueste nachzuahmen vermöchte, würde sich im Klanglichen sehr bald als Kind der Gegenwart verraten. Vielmehr gehört die Neigung oder Bestimmung zum einen oder zum andern Ideal zu einer vitalen Anlage des Künstlers oder der betreffenden Künstlergemeinschaft, wie man glauben möchte sogar bis zu dem Grade, daß überhaupt nur zwei Grundtypen von Musikern aufzutreten scheinen. Und das nicht nur in ein und demselben Zeitalter, sondern in verschiedenen. Denn bei näherem Zusehn stellt sich die merkwürdige Tatsache heraus, daß der Ablauf der Klangstile in den einzelnen Zeitaltern selbst auf Grund eines periodischen Wechsels der beiden Klangideale, also des auf höchste Verschmelzung zielenden und des diese verleugnenden, auf heterogene Klangwirkungen ausgehenden erfolgt ist. Es gilt darüber die Musikgeschichte zu befragen.

Für das Klangempfinden des Mittelalters bietet das auf bildlichen Darstellungen überlieferte Instrumenteninventar die sichersten Anhaltspunkte. Denn wenn auch dessen absoluter Originalklang nicht mehr getreu reproduzierbar ist, so gestattet doch wenigstens die Klassifizierung der Instrumente nach dem Prinzip ihrer Tonerzeugung feste Schlüsse. Hiernach weist das Orchester der Gotik unbedingt auf das Ideal des gespaltenen Klangs. Die berühmte Skulptur an St. Georg zu Bocherville in der Normandie (11. Jh.)[1]) zeigt folgende Instrumentenzusammenstellung: Knieviola, Organistrum, Syrinx, Schellentrommel (?), Portativorgel, Armviola, Harfe, kleines Glockenspiel, großes (?) Glockenspiel. Ein französischer Psalter des 11. Jh.[2]) hat: Harfe, Zinken, Lyra, Syrinx, Armviola, ein andrer des 13. Jh.[3]): Harfe, Dudelsack, Armviola, Zinken, Trommel mit Langflöte. Frauenlobs bekanntes Orchester besteht aus zwei Armviolen, einem Zinken, Platerspiel, Psalterium, Dudelsack, Trommel. Bezeichnend für diese Besetzungen, denen weitere, auch aus der Gedichtliteratur, anzufügen wären, ist die bunte, wie zufällige Mischung von klanglich völlig heterogenen Tonwerkzeugen. Ihr Zusammenspiel, lebhaft vergegenwärtigt, ergibt ein unverschmelzliches scharfes Nebeneinander von zarten, rauhen, näselnden, schnarrenden, rasselnden Klängen und intermittierenden Geräuschen, dessen Wirkung auf den Hörer eine stark aufregende gewesen sein muß. Nicht ohne Grund finden sich in den Traktaten Streich-, Blas-, Zupf- und Schlaginstrumente ohne Bevorzugung

---

[1]) Abbildung u. a. in Coussemakers „Hucbald".

[2]) Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 11550; Abbildung bei E. Buhle, Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters, 1903.

[3]) Paris, Bibl. nat. Ms. lat. 6705; schlechte Nachbildung im Kirchenmusikal. Jahrbuch 1883, S. 77.

der einen oder andern Gruppe gemeinsam aufgezählt, und die Vorliebe für mehr oder weniger aufdringliche „Idiophone“ und „Membranophone“ (C. Sachs) wird durch die häufige Nennung von campanae, tintinnabula, acitabula, tympana, ollae, tabulae osseae genugsam belegt[1]). Die Zeit liebte also den unruhigen, fluktuierenden, prickelnden, auseinanderstrebenden Klang, der den Nerven zusetzt und – wie es auch im gotischen Bau- und Ornamentstil nachweisbar ist – den Unbeteiligten in ein fortwährendes kaleidoskopähnliches Linienwechselspiel ver-verstrickt.

Zu dem physiologischen Eindruck gesellt sich, das Auseinanderstrebende verstärkend, die Satztechnik des Motets, in dem sich in denkbar disparater Mischung sprachliche, textliche, melodische, rhythmische, metrische Verschiedenheiten – auch in bezug auf die Herkunft des Melodienguts – zu einem oft wie gewaltsam zusammengepreßten Verbande fügen müssen. Und wenn weiterhin ein erstaunlich freies und kühnes Dissonanzenwesen hier sein Spiel treibt, so liegt die Erklärung dafür wohl nicht in der Annahme, man habe die Konsonanz als solche weniger geschätzt oder für weniger interessant erachtet, sondern in dem die gesamte Vitalität dieser Generationen durchdringenden Bedürfnis nach aufregenden, ins Weite und Breite ausschweifenden Klängen.

Weit wirkt die Gotik in die Renaissance hinein, und noch bis ins 15. Jh. hinein begegnen wir Instrumentenensembles, die im einen oder andern an die gotischen erinnern. Aber schon hat sich ein Umschwung vollzogen: Glocken, Trommel, Dudelsack, Platerspiel sind seltener geworden und haben sich in die Volksmusik zurückgezogen, während die führenden Kreise der gebildeten Aristokratie sich anschicken, eine Auswahl unter den Instrumenten zu treffen, und zwar nach dem Grundsatz möglichster Vornehmheit des Klangs. Man will nichts Rauhes, Näselndes, Schreiendes mehr hören[2]). Das Ideal derer um Castiglione ist das Violenquartett, mithin die Zusammenstellung von Instrumenten gleichen Ton- und Vortragscharakters, mit der zugleich ein hoher Grad von Klangverschmelzung gewährleistet ist. Im Odhecaton (1501) des Petrucci stehen Stücke – so das vierstimmige, unzweifelhaft für tiefe Streichinstrumente bestimmte textlose „Nenciozza mia“ des Joh. Japart – von so überwältigender Schönheit und Sattheit ineinander verschmelzender Klänge, daß daran ganz deutlich wird: diese Generationen wollten von der Musik nicht erregt, sondern beschwichtigt werden. Das trifft aber schon für die Zeit Dufays und seiner Schaffensgenossen zu, für deren Motette wohl allgemein, für die Messe, in der die Tradition immer

---

[1]) Über den seltsamen Gebrauch der tabulae osseae (Kastagnetten) bei der Rezitation der liturgischen Gesänge s. neuerdings die Nachweise bei Dom J. Jeannin, Études sur le rythme grégorien, 1926, S. 151ff. Über das oben nur flüchtig angedeutete Klangideal der Gotik behalte ich mir vor, auf Grund eines breiteren Quellenmaterials bei anderer Gelegenheit zu handeln, wobei sich Anlaß bieten wird, auch das ihm allem Anschein nach entgegengesetzte der Zeit zwischen 800 und 900 zu streifen.

[2]) Auf dieser Entscheidung beruht, wie mir scheinen will, der Sinn von Luca Signorellis bekannter „Schule des Pan“ in Berlin. Die die „hohe“ Musik verkörpernde Frauengestalt zur Linken wendet sich mit schamhafter Entrüstung ab von der Lektion, die Pan auf der rustikalen Hirtenpfeife angetrunkenen Jünglingen und Bettlern erteilt. Die Deutung des Bildes war bis jetzt umstritten.

etwas länger nachwirkte, wenigstens in vielen Teilen. Mildheit des Klangs – man denke an das Aufsteigen der Laute –, Ruhe der Bewegung, Freude am breit dahinwallenden Zusammentönen, Vermeiden jeder noch so geringen Schroffheit, wenn sie nicht textlich begründet ist, machen das Wesen dieser Musik aus. Die musizierenden Jungfrauen des Genter Altarbilds (Orgel, Harfe, Gambe, Langflöte mit Frauenchor) geben dazu die erwünschte Illustration. Aber auch wenn größere Orchester dargestellt werden, in denen der Maler den gesamten Instrumentenapparat ausbreitet, erkennt man, daß die Zusammenstellung der einzelnen Spieler nicht willkürlich, sondern nach Maßgabe sorgfältig erwogener Klangberechnung stattgefunden hat. Die zehn musizierenden Engel des Antwerpener Altarbildes von Memling[1]) mit ihrem Bläserquartett in der Mitte, zwei Streich- und zwei Zupfinstrumenten an der Seite nebst Orgel sind in ihrem Klangempfinden von den Musikern des Bochervilleorchesters durch eine Welt getrennt[2]).

Mit der Hochblüte des a cappella-Stils, insbesondere mit den Werken Palestrinas ist dann das Maximum der Klangverschmelzung erreicht. Alles ist jetzt in reine Dreiklangsharmonik aufgelöst und gleitet in reibungslosem Vollklang dahin: das Symbol einer Kunst, die gänzlich auf erhabene Ruhe und Erdenferne hinweist, nicht aufregt, sondern zur Andacht stimmt. Ein Teil davon bekommt auch das Madrigal ab, das freilich, auch wenn es von Violen und Lauten begleitet wird, durch stärkere Unterstreichung der so oft malenden Einzelstimmen ein lebhafter differenziertes Klanggepräge aufweist.

Wiederum aber nähern wir uns mit dem Ausgange des 16. Jhts., ohne daß den tieferen Ursachen nachgespürt sei, einem Wechsel des Klangideals, das nunmehr als das schlechthin barocke bezeichnet werden muß. Es strebt aufs neue mit aller Macht vom Prinzip der Reibungslosigkeit des Gesamtklangs fort. Alles zersprüht wieder in Einzelvirtuositäten, in Stimmen, die „konzertierend" neben- und gegeneinander laufen und – gleich den Stimmen der jetzt herrschenden Fuge – sich abwechselnd zu behaupten suchen. Der Klangsinn der Renaissance, aufs Ruhige, Edle, Vornehme gerichtet, wandelt sich derart, daß, wie schon einmal richtig bemerkt worden ist[3]), jetzt geradezu nach Klangfarben aus dem Bereich des Untermenschlichen oder Naturrealistischen gefahndet wird. Man baut „Schnarrwerke" und „Tremulanten" und läßt „Mixturen" erklingen. Ein Suchen nach hellen und dumpfen, spitzen und brummenden, klaren und näselnden, sanften und schreienden Registern hebt an. Denn die Barockorgel der Praetorius-Schützschen Zeit zielt auf messerscharfe klangliche Unterscheidbarkeit der Linienzüge, ebenso das Orchester aus den Tagen des „Syntagma musicum". Wir erleben eine neue Aufgeregtheit, ein neues Spielen mit unerhörten, überraschenden Klangreizen. Ihre scheinbare Unassimilierbarkeit ist so groß, daß sich der unbefangene, an das Verschmelzungsideal der Romantik gewöhnte Hörer unserer Zeit nur mit Mühe darauf einstellen kann. Und wenn allgemein zu der

---

[1]) Abbildung u. a. in meinen „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance", 1914.

[2]) Vgl. hierzu auch K. Geiringers Studie über Gaudenzio Ferraris Engelkonzert (1534–36) im Dom zu Saronno, im Bericht über den Intern. Musikhistor. Kongreß (Beethoven-Zentenarfeier in Wien, 1927, S. 378ff.

[3]) W. Gurlitt im Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, 1926, S. 13

großen wie kleinen Ensembles obligate Akkompagnementinstrumente mit homogener Tonerzeugung (Orgel, Klavier, Laute, Theorbe) gefordert werden, so erweckt das den Anschein, als ob diese bestimmt gewesen wären, die Gefahr des Zerflatterns in Einzelstimmen durch Hinzubringen einer wenn auch noch so geringen Verschmelzungsbasis zu verhüten. Mit dem Anbruch der Zeit Bachs verliert sich zwar der hochbarocke Klangtyp allmählich, anscheinend unter dem Einfluß der weniger schroff gerichteten italienischen Musik, aber in der grundsätzlichen räumlichen und vielfach auch thematischen Isolierung der Streicher-, Holzbläser- und Blechbläsergruppe auch noch bei Bach und Händel zeigt sich bis zuletzt die innere Verbundenheit beider Meister mit der Vergangenheit.

Daß wir um die Mitte des 18. Jhts. abermals in eine neue Phase des Klangerlebens treten, ist jedem Kenner der Zeit des Übergangs bekannt. Der Umschwung brachte insofern geradezu katastrophale Folgen, als eine Fülle bis dahin noch mitgeführter Instrumente – in erster Linie die, welche das barocke Klangideal gestützt hatten – mit großer Schnelligkeit abstarb. Eine ganz neue Rangordnung der übriggebliebenen setzt sich durch. Hörner, Viola und Klarinette vermitteln zu einem Klangganzen von wiederum starker Verschmelzungskraft. Es mag an Haydns Jugendsymphonien, an Glucks Orpheusmusik und – auf späterer Stufe – an Mozarts Klarinettenquartett erinnert sein. Wir stehen unmittelbar an der Pforte der Romantik, die, um es mit einem Worte zu sagen, demselben Ideal zustrebt wie die Zeit des Palestrina, nur daß jetzt die inneren Bedingungen andere sind. Man darf auf Wagners Lohengrin- und Tristanvorspiel oder auf einen Symphoniesatz von Bruckner verweisen, um reine Beispiele einer Klangkunst ausschließlich auf der Basis des Verschmelzungsprinzips zu haben. Harmonik, Melodik, Rhythmik, Architektonik, Instrumentation, – alles ist diesem Klangideal in vollendeter Weise dienstbar gemacht. Und wo die mit dem inneren Ohr gehörten Klänge mit dem überlieferten Apparat nicht erzeugbar sind, schreitet man zur Konstruktion neuer Instrumente, wobei besonders solche hinzukamen, deren natürliche Funktion das Ausfüllen oder Ergänzen klanglicher Lücken bildet.

Diesem Klangideal ist das ganze 19. Jh. bis hin zu Strauß, Reger und dem jüngeren Schönberg verschrieben gewesen. Aber wir stehen heute bereits mitten in einem neuen Flusse. Die Jüngsten haben sich – ohne vom Gesetz des periodischen Wechsels der Klangstile etwas zu ahnen – instinktiv wieder dem Gegenteil, dem Ideal des gespaltenen, disparaten Klangs zugewandt. In der Art der instrumentalen Besetzung, in der Wahl absonderlichster Klangkombinationen, in der Vorliebe für vagierende Stimmen, wie sie die Technik der Jazzmusik fordert, in der ganzen Satzweise und Auffassung der Zusammenklänge machen sich überraschende Ähnlichkeiten teils mit der Musik des Barock, teils mit der der Gotik bemerkbar[1]). Und dies führt schließlich zu einer weiteren Beobachtung.

---

[1]) In allen diesen drei Perioden ist eine starke Objektivierung des Klangs bemerkbar, während in den andern das Bedürfnis nach höchstem kantablen Ausdruck zu einer ebenso starken Subjektivierung führt. Die moderne Celesta hat im Grunde als Abkömmling des Glockenspiels aus dem gotischen Orchester zu gelten, wie im Klange des Saxophons einige Verwandtschaft mit dem ähnlich unpersönlichen der Nachthorn- und Bärpfeifenfamilie der Barockorgel steckt.

Offenbar liegen der hier entwickelten historischen Erscheinung gewisse verborgene Lebenskräfte zugrunde, und zwar psychischer Art. Wie sie zu deuten sind, ist freilich ungewiß. Wir fanden und dürfen es aus der Erfahrung mit den Wirkungen der jüngsten Musik heraus für gewiß erachten, daß Musik, die den gespaltenen Klang als Norm anerkennt und demgemäß scharf und durchdringend tönende Instrumente bevorzugt, in hohem Maße erregend, anreizend, beunruhigend wirkt. Es mag das daran liegen, daß dieser Art von Musik etwas Ursprüngliches, Primitives anhaftet, etwas von jener elementaren Lebensäußerung, aus der heraus ihr Urbild, die orientalische Heterophonie, entstanden war. Sie hat etwas völlig Unsentimentales, Aggressives und schreckt selbst vor ästhetischen Bedenklichkeiten nicht zurück. Wie im alten Ägypten mit Anbruch des Neuen Reichs, also nach der Herrschaft der Hyksos, durch asiatischen Einfluß das noch im Mittleren Reich herrschende Verschmelzungsideal zugunsten des andern zurückgedrängt wurde, indem zu den Harfen und Flöten leidenschaftlich und hell tönende Rohrblattinstrumente, Kastagnetten, Trommeln u. dgl. kamen[1]), und wie man für die Zeit der Entstehung der gotischen Musik einen starken Einschuß orientalischen Geistes annehmen muß, so zeigt die Gegenwart mit ihrem Liebäugeln mit exotischer, insbesondere der Negermusik, den engen Zusammenhang dieses Klangtyps mit dem Empfinden von geistig noch unverbrauchten Völkern und Rassen. Bevor er freilich von einem Volke, einer Generation Besitz ergreift, muß bereits eine für ihn empfänglich gestimmte seelische Grundverfassung gegeben sein. Ob diese im vorliegenden Falle in einer enthusiastisch dem Leben und seiner Bejahung zugewandten Haltung zu erblicken ist oder – um mit Spengler zu reden – eine gewisse Weltangst als Triebfeder heftiger Aktionen enthält, möchte sich nicht ohne weiteres entscheiden lassen.

Als Gründe für die Hinwendung zum Klange mit hohem Verschmelzungsgrad wären gerade die entgegengesetzten Tatsachen anzuführen. Denn hier handelt es sich um eine spezifisch romantische Einstellung zur Klangwelt. Was wir im früheren Falle niemals behaupten werden: daß die Klänge uns heben, aufwärts tragen, berauschen, – hier trifft dies zu, für Palestrina so gut wie für einen Satz wie die siebente Variation der Brahmsschen Haydnvariationen oder den Schluß von Regers 100. Psalm. Die Klangphantasie der Komponisten arbeitet hier nach Gesetzen, die zur Hälfte noch unerforscht sind, sich aber zuletzt zurückführen lassen auf einen geheimnisvollen Zusammenhang ihres Klang- und Harmoniegefühls mit dem Wesen der Naturtonreihe. Denn ein vollkommeneres Beispiel absoluter Tonverschmelzung als den Akkord der Obertöne gibt es nicht. Ihn immer wieder anzubringen, von ihm ab- und zu ihm hinzulenken, ihn durch Gegensätze in der erlösenden Wirkung zu steigern und in der Verteilung der dynamischen Farben auf die einzelnen Klangbestandteile der Natur die feinsten Reize abzugewinnen, das macht die Eigentümlichkeit romantischer Klangkunst aus. Sie erreicht damit, was wir bildlich als Gefühl der „Tiefe" zu bezeichnen pflegen. Wie eng und flach ist z. B. noch die Akkordwirkung einer Trecentokomposition gegenüber einem Stück von Dufay, selbst wenn beide nur dreistimmig sind; wie selten breiten Bach und Händel in ihrer Klaviermusik einen

[1]) C. Sachs, Musik des Altertums, 1924, S. 11ff.

Akkord in „weiter“ Lage aus im Gegensatz zu oft ganz kurzen Stücken von Schumann oder Chopin mit dieser Eigenheit. Daher ging auch die Renaissancebewegung in der romantischen Periode vom Ideal der römischen a cappella-Meister, also von einer im Klangtyp verwandten Kunst aus. Das damalige Widerstreben gegen Bach in den breiteren Schichten des Publikums erklärt sich nicht nur aus dem allgemeinen Widerwillen gegen Kontrapunkt und Fuge, sondern ebenso aus dem Nichtverstehen des barocken Klangtyps, den Robert Franz denn auch wirklich mit einer uns unverständlich erscheinenden Freiheit romantisierte, d. h. Klangverschmelzungen hineintrug, wo einst gespaltene Klänge gestanden hatten. Aus seinen Bearbeitungen Bachscher und Händelscher Werke ersieht man überraschend deutlich, in welchen unlösbar engen, nicht ungestraft zu verletzenden Beziehungen barocker Satzstil und barocker Klangstil stehen.

Aus der soeben gemachten Feststellung, daß der romantische Klangtyp dem Triebe des Komponisten entspringt, den Hörer dadurch gewissermaßen willenlos zu machen, daß er ihn unvermerkt gänzlich in das Tongeschehen einspinnt, ergibt sich ein Hinweis auf die auch hier als eigentümlich anzunehmende psychische Grundhaltung. Ihr Wesentlichstes scheint mir die Aufgabe jeder Kampfstellung gegenüber den unsichtbaren Mächten des Lebens zu sein, ein Verzicht auf beständiges Sichwehren gegen feindliche, die Existenz bedrohende Kräfte von außen. Denn nur dann findet der Mensch Zeit und Ruhe, sich der Herrschaft des Gefühls zu überlassen, wenn er der festen Verankerung seines geistigen Wesens im Weltgrunde sicher ist. In der romantischen Kunst aber – es sei an die Selbstbekenntnisse des jungen Schumann, an solche von Berlioz, Liszt, Wagner erinnert – überwiegen immer die Gefühlselemente die Willenselemente, und seine höchsten Triumphe feiert das romantische Klangideal, wenn wir, wie das Wagner im Schlußgesang von Tristan und Isolde tatsächlich und symbolisch zum Ausdruck gebracht hat, beim Hören zu völligem Selbstvergessen geführt werden und das Verlangen nach einem Nie-Endensollen des Tonerlebens entsteht. Man kann sagen, daß mit dem Grade der Klangverschmelzung – das scheint tief in der Verwandtschaft der Klangwelt mit unserer Seele zu liegen – unsere Passivität gegenüber allem von außen Heranstrebenden wächst, als ob wir uns in einer anderen Welt befänden. Die oft ausgesprochene Behauptung, den Romantiker zeichne ein gewisser Hang zur Weltflucht aus, ist nicht ohne Berechtigung.; denn die Sendung dieser Art von Kunst scheint darin zu liegen, das Leben, wie es auch sei, um jeden Preis zu vergolden. Es besteht nur ein gradueller Unterschied zwischen dem Klangerleben einer Palestrinaschen und einer Wagnerschen Komposition, kein grundsätzlicher.

Anders dagegen unsere Einstellung zum Barock. Wie reißen Schütz, Bach, Händel uns Takt für Takt zu Mittätigkeit und angespannter Aufmerksamkeit hin! Einmal, weil auf lange Strecken hinaus überhaupt kein Wert auf Klangwechsel gelegt wird, das andere Mal, weil eine Fülle klanglich unterschiedener Linearitäten wetteifernd und ohne Rücksicht auf gegenseitiges Verschmelzen nebeneinander hergehen. Wir haben weder Zeit, auszuruhen, noch Gelegenheit, uns in romantische Kontemplation zu versenken. Alles befindet sich, wie schon Spitta es bei Bach auffällig empfand, in unaufhörlicher Bewegung und Erregung,

ist überfüllt mit überraschenden Bildern und Symbolen. Und eine ähnliche Disposition der Seele muß für die Gotik angenommen werden, deren Musik auf alles andere als romantische Weltflucht deutet. Wer sie heute in dieser Weise, d. h. ohne Berücksichtigung des mittelalterlichen Spaltklangtyps in seiner ausgeprägtesten Gestalt aufführen würde, machte sich desselben Vorwurfs schuldig wie Rob. Franz der Barockmusik gegenüber[1]). Aber unsere Zeit selbst erleichtert den Zugang zu ihr, weil eine gleiche Lebensunruhe sie bedrängt und die Fundamente gesicherter Überlieferung ihrem stürmischen Draufgehen nicht mehr stand zu halten vermögen. Ihre jungen Vertreter lieben Bach und verehren die Gotik um des gleichen Pulsschlages willen, nicht aber die Romantik, an der sie ein Übermaß von klanglichem Spiritualismus, zu geringe Erdennähe tadeln. Drängt heute alles voll Unsicherheit und im Kampfschritt einer neuen Sinnerfassung des Lebens zu, so kann das, was im Herzen als disparat empfunden wird, auch in der Musik nicht mit Gleichmaß und innerer Ruhe gesagt werden. Daher kommt es, daß die Musik des 13. und 14. Jhts., vor der sich Männer der Romantik wie Kiesewetter und Ambros noch bekreuzigten, dank der Verwandtschaft unseres Klangerlebens mit dem der Alten uns immer vertrauter zu werden beginnt und in Zukunft gerade ihrer klanglichen Probleme wegen noch mannigfach zu beschäftigen verspricht.

So also hebt und senkt sich die Welle der Klangstile über die Zeiten hinweg und erzählt gleichzeitig von einem beständigen Wechsel der Empfindungswelten. Dem Gedanken weiter nachzugehen und ihn, was denkbar wäre, auch mit der Rassenfrage zu verknüpfen, vermeide ich, um noch auf einzelne Besonderheiten nationaler Klangstile hinzudeuten. Denn innerhalb der hier nur im Großen gezeichneten Erscheinung treten natürlich Differenzierungen mannigfacher Art auf, verursacht durch die feineren Unterschiede der Völker im Fühlen und Denken. Es würde auch gegen eine sinngemäße Deutung historischer Geschehen verstoßen, wollte man die Geltung des Prinzips dadurch überspannen, daß man ihm periodisierende oder sonstwie klassifizierende Kraft zumißt. Ob ihm solche einmal zugebilligt werden wird, steht, da wir uns erst am Anfang von Klangstiluntersuchungen befinden, noch dahin. Es wird in Zukunft darauf ankommen, gewisse uns längst bekannte geschichtliche Tatsachen unter dem neuen Gesichtspunkt des Klangstils zu betrachten und dafür ein ebenso umfangreiches Material zu sammeln, wie es bereits für Untersuchungen zum Satz- und Formstil geschehen ist. Blickt man z. B. auf die Musik Englands seit dem 13. Jh., so scheinen sowohl die theoretischen wie die praktischen Zeugnisse dafür zu sprechen, daß hier im Norden ein ausgeprägter Sinn für verschmelzende Klänge vorhanden gewesen ist. Das uralte nordische Terzen- und Sextensingen, zu dem Walter Odington den Schlußstein legt, indem er die Terz als Konsonanz anerkennt und auf die Konsonanz des Dreiklangs mit Oktavverdoppelungen hinweist[2]), die Ausbildung des Fauxbourdon, auf dessen Boden die Kunst Dunstables und der gleichzeitigen

---

[1]) Von der Möglichkeit, mittelalterliches Klangkolorit hervorzubringen, sind wir heute noch weit entfernt; es wird dieses Ziel erst nach dem Ablegen mancher klangästhetischen Gewohnheit unsererseits erreicht werden können.

[2]) Vgl. H. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, 1898, S. 120.

Meister des Festlands erwächst, die Leichtigkeit, mit der sich das England des 16. Jhts. auf den Stil der Römer und der oberitalienischen Madrigalisten einstellt, sind bemerkenswerte Fingerzeige. Selbst bei Purcell, dem Barockmeister, und sogar noch bei Händel überwiegt der ungebrochene Klang den gebrochenen zuweilen in dem Maße, daß manche ihrer Stücke, Schützschen oder Bachschen gegenüber, „romantisch" berühren und niemals auf dem Festland entstanden gedacht werden können[1]). Auch das Vorherrschen der Harfe im Norden und das Streichinstrument Crewth gibt zu denken[2]), ebenso das Gefallen an Massenwirkungen, das England als Land der Riesenchöre und der Musikfeste immer ausgezeichnet hat.

Dem vorwiegend aufs Milde, Ruhige gestimmten Klangideal der Engländer hat Deutschland in älterer Zeit ein härteres entgegengestellt, wohl weil hier die führenden Männer mehr aus dem Volke aufstiegen und zeitlebens mehr für dies als für eine Bildungsaristokratie geschrieben haben. Das deutsche Lied des 16. Jhts., die deutsche Instrumentalsuite, die deutsche Kirchenkantate – sie rechneten auf einen andern Kreis der Musizierenden und Hörer wie das italienische Madrigal, die italienische Kirchen- und Kammersonate derselben Zeit. Schütz ist ein anderer wie Carissimi und Buxtehudes Temperament ein anderes als das von Arresti oder Colonna. Dem aufgeregten Protestantismus der frühen Aufklärung steht ein ruhiger, selbstsicherer Katholizismus gegenüber. So wird in Deutschland alles kräftiger, bildlicher, unruhiger, sinnfälliger gegeben, weil nie der Zusammenhang mit dem Einfachen, Primitiven der Volksseele verlorengehen soll. Deshalb haben auch weder Italien, noch Frankreich und England das deutsche Barockorchester in seiner ganzen vielseitigen Klanggewalt angenommen. Daß Händel sich der italienischen Musik in die Arme warf und Bach immer wieder von den Italienern angezogen wurde, erklärt sich vielleicht gerade daraus, daß sie im romanisch-südlichen Klangideal etwas wie einen Ausgleich zu ihrem eingeborenen germanischen Klangerleben fanden. Vom Verschmelzungsklang des Corellischen Streichorchesters hat sich Händel nie ganz freimachen können. Abseits hielt sich auch Frankreich. Sein Klangideal im 17. Jh. entspricht seiner ästhetischen Anschauung über Musik. Der Klang seines Orchesters wurde jahrzehntelang durch den fünfstimmigen Streichkörper bestimmt, was auf Neigung zum ungespaltenen Klang zu deuten scheint. In der Tat lag es nicht in der Natur der Franzosen, sich durch Musik aus der Fassung bringen zu lassen, und wir wissen aus J. Ecorchevilles Abhandlung[3]), daß bis nahe zu Rameau ein zuweilen sehr platter Sensualismus allgemein war. Aber abgesehen davon, daß schon bald die schneidend klingenden Oboen ständige Begleiter der Violinen werden, lebt in

---

[1]) Bei Händel gilt das z. B. für einen Satz wie das erste der Krönungsanthems (Zadok the priest).

[2]) In dieser Beziehung gewinnt die von J. Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente, 1882, Taf. VI aufgenommene Abbildung aus dem Gebetbuch des Erzherzogs Leopold des Heiligen (11. Jh.) Bedeutung. Hier sieht man (im Augenblick des Stimmens) ein Ensemble von drei Streichinstrumenten, einer Lyra, einer Handharfe, also ein Klangganzes von hoher Kraft der Verschmelzung. Auf nordische Abkunft des Blattes weisen die beiden Raben (!) auf der Schulter König Davids. Ähnliche Bilder französischer Herkunft, darunter die oben S. 34, Anm. 2 f. genannten, pflegen nicht ohne ein oder mehrere Blasinstrumente mit „gewöhnlichem" Klang auszukommen.

[3]) De Lulli à Rameau 1690–1730; L'esthétique musicale, 1906.

der damaligen französischen Musik ein so verzweigtes und subtiles Verzierungs- und Verschnörkelungswesen, daß eine Musik, die in der Partitur ein sehr schlichtes Aussehen hat, in Wirklichkeit. d. h. wenn die Ausführenden sie unter die Hand bekommen, sich in einen unruhigen, fortwährend vibrierenden Klang umsetzt[1]). Doch gerade eben jener ästhetische Sensualismus ist es gewesen, der die Franzosen in Zukunft zu Meistern auf dem Gebiete der Klangfarbenmischungen, mithin der eigentlichen Instrumentation gemacht hat. Wie lange barocke Aufgeregtheit in ihnen nachklang, kann man am Orchester ihrer Revolutionsoper ersehen, das uns wegen der eigentümlichen Mischung von wild-barockem und romantischem Klangideal noch heute staunen macht.

Aber selbst innerhalb einer Nation vollziehen sich bisweilen Klangstilscheidungen. Als treibend können dafür mehrere Umstände angenommen werden, z. B. Vorurteile, Äußerungen des Standesbewußtseins, kultische Überlieferung. Vornehmlich hat die Kirche immer eine gewisse Feinfühligkeit gegenüber dem Klanglichen bewiesen. In der begreiflichen Scheu vor „weltlichen" Klängen hat sie, oft mit großer Bestimmtheit, solche Instrumente und Klangfarben abgelehnt, die an die weltliche Kunstübung gebunden waren, und damit zur Herausbildung spezifisch kirchlicher Klangstile beigetragen. Einen solchen bedeutet die römische a cappella-Polyphonie. In Frankreich galten bis kurz vor 1700 (d. h. bis Campra) die Violinen als unkirchliche Instrumente, da deren Klang dort mehr als anderswo mit Tanz- und Gesellschaftsmusik verkettet war. Aus einem ähnlichen Grunde ist dem Klavier bis zur Stunde die Pforte der Kirche verschlossen geblieben, wenn auch zugegeben werden muß, daß hier nicht ein Vorurteil oder unvermeidliche Ideenassoziationen allein, sondern auch noch tiefergehende Gefühlsentscheidungen mit hineinspielen. Auch die Orgel hat sich erst allmählich in der Kirche Heimatrecht erworben. Schon seit Jahrhunderten aber ist sie hier so fest eingewurzelt, daß Orgelklang, wo und bei welchen europäischen Nationen er auch erklinge, jedermann als ausgesprochenes kirchliches Klangideal erscheint. Das Stetige, Wallende, Objektive dieses Klangs, dessen Erzeugung von den physisch bedingten Grenzen menschlicher Aufführungsorgane unabhängig ist und daher quantitativ wie dynamisch ins Ungemessene gesteigert werden kann, bildet das Entsprechende zu der Objektivität und Erhabenheit sowohl des heiligen Orts wie des heiligen Gegenstands. Uns erscheint diese Beziehung des einen zum andern zwar als schlechthin naturgegeben und ewiggültig; aber vielleicht bleibt sie dies nur so lange, als der seelische Kern in diesem Kultischen mit dem seelischen Wesen des Orgelklangs als unmittelbar verwandt empfunden wird. Daß viele Religionsgemeinschaften den Orgelklang nicht kennen, weist eben wohl auf seine Gebundenheit an ganz bestimmte religiöse Vorstellungen. Und selbst hier lassen sich noch allerfeinste Unterschiede erkennen. Denn wenn wir den erdennahen Klang einer barocken Orgel mit dem erdenfernen einer romantischen vergleichen, so muß, wenn das Ebengesagte zu recht besteht, als unabweislich angenommen werden, daß der Protestantismus der Romantik von dem des Barock in entscheidenden

[1]) Versuche, französische Musik dieser Zeit allen Ernstes mit dem gesamten, ehemals erforderlichen und z. B. von Georg Muffat erläuterten Verzierungsapparat aufzuführen oder herauszugeben, sind m. W. noch nicht gemacht worden.

Punkten des religiösen Erlebens in ebendemselben Maße abstand wie das eine Klangideal vom andern. Indessen muß die Beantwortung dieser interessanten Frage den Theologen überlassen bleiben.

Auf eine in sozialen Verhältnissen wurzelnde Tatsache ist die in Deutschland während des ganzen 16. und 17. Jhts. verbreitete Vorliebe für Blasmusik zurückzuführen. Da Trompeten, Zinken und andere hell und kriegerisch klingende Blasinstrumente (mit Pauken) im Gefolge von Fürsten und großen Herren unentbehrlich waren, verband sich ihr Klang unwillkürlich mit dem Gedanken an Macht und Herrschergröße, was sich dann die auf ihr eigenes Regiment nicht minder stolzen Stadtgemeinden zunutze machten, indem sie solche Bläserchöre als „Stadtpfeifer" in Sold nahmen. Auch Italien und Frankreich hatten solche Pfeiferchöre. Aber diese blieben fast ohne Einfluß auf die Kunstmusik, während in Deutschland bis hin zu Bach dieses Klangideal des Absolutismus eine nicht geringe Rolle gespielt hat. Frankreich, als erster Militärstaat der Zeit, bildete inzwischen die zunächst ebenfalls noch kriegerisch wirkende Oboe aus, deren Beliebtheit, bevor sie ins Opernorchester aufgenommen wurde, vielleicht auf die auch später bei den Franzosen immer wieder hervortretende und stark sinnlich gefärbte Neigung zu pastoraler oder pastoral seinsollender Geselligkeit zurückgeht. Mit dem Sturz des barocken Klangideals verlor auch sie ihre Herrschaft und mußte sich in Farbe und Vortrag der Forderung der Klangverschmelzung mit den anderen Vertretern des Holzbläserquartetts fügen. Ebenso sei an den Wandel in der Schätzung des Fagotts erinnert. Daß es im 18. Jh. der ausgesuchte Klangvertreter sinniger, amoroser, elegischer Stimmungen gewesen ist, will uns heute, wo wir seine Kantilene nur um so komischer nehmen, je schwärmerischer und ernsthafter sie gegeben wird, fast tragisch berühren. Unser Standpunkt erklärt sich daraus, daß wir heute allzu große Vokalnähe eines Instrumentenklangs, wie es bei dem des Fagotts der Fall ist, ablehnen, noch dazu, wenn, wie in diesem Falle, ein von Natur der Baßlage zugeordnetes Instrument zugleich die Tenor- und Altlage beherrschen will.

Nahezu jedes Instrument, soweit es einmal künstlerischem Zwecke dienstbar war, hat seine besondere Stelle in der Geschichte der Klangstile, und jedesmal, wenn es seine Stellung im Reiche des Geschmacks oder der internationalen Beziehungen veränderte, deutet das, worauf auch C. Sachs in seinen instrumentengeschichtlichen Schriften oft hingewiesen hat, auf eine grundsätzlich andere Haltung der Individuen zu seinem Klangwesen. Nur darf auch die menschliche Stimme nicht vergessen werden. Denn auch sie ist immer ein wesentlicher Träger klangstilistischer Besonderheiten gewesen, und es wäre ein Vorurteil zu glauben, die Begriffe von Vokalklang hätten sich im Laufe der Geschichte nicht mehrfach geändert. Wie im Tonsatz, so sind auch im Klange vierstimmige Motetten von Vittoria, Hasler, Bach, Mendelssohn, Brahms unter sich ganz verschiedene Gebilde und haben, jede zu ihrer Zeit und obwohl sie theoretisch mit denselben natürlichen Stimmcharakteren rechnen, verschiedene klangliche Ausführung erfahren. Hierfür wissenschaftliche Kriterien aufzustellen und den ganzen Problemkreis der Klangstile von Grund aus durchzuarbeiten, wird eine reizvolle und dankbare Aufgabe für unsere Musikwissenschaft sein.

Zwischen Renaissance und Barock

Von

Theodor Kroyer

Die Stilgeschichte ist bisher an der Unsicherheit ihrer Zeit- und Begriffsbestimmung gescheitert. Riemann hat die musikalischen Anfänge der Renaissance ins 14. Jahrhundert verlegt. Wellesz und Sachs stempeln Palestrina zum Kirchenvater des Barocks. Andere verfolgen die Ausläufer der Ars nova „bis Josquin". Mit größerem Recht freilich könnte man behaupten, daß die gotische Dünung über die Jahrhunderte hin noch in Bach fortschwinge. Aber, wie dem auch sei, mit jeder Umstellung verschiebt sich der archimedische Punkt. Vor allem die Frage nach der im eigentlichen Sinn „barockischen" Musik des 17. Jahrhunderts kann nicht beantwortet werden, bevor sie nicht auch für die Renaissance gelöst ist. Das wird immer klarer: das Zünglein der Wage schwankt zwischen den Grenzen des 16. Jahrhunderts; denn hier scheiden sich die Geister, hier hat die stilbegriffliche Zusammenfassung ihren Strahlpunkt und ihre größte Not; noch fehlen ihr alle Vorbedingungen.

„Man muß nicht wollen, was man nicht kann, und alles, was man kann, muß man wollen" sagt die Großmutter in Tilliers „Onkel Benjamin". Alles, was man wollen muß, ist — die erste Vorbedingung — der kritische Nachweis dieser Scheidung des 16. Jahrhunderts, und zwar im Anschluß an die bildende Kunst. Sie hat den Begriff des Barocks am schärfsten geprägt, und sie kann ihn in seinem Gegensatz zur Renaissance mannigfach erweisen; ja sie hat ihn, nach Wölfflins Bericht, aus der Gegenrechnung erst gewonnen. Da nun auch der Musik dieser Weg offen steht, wird sie sich kaum etwas vergeben, wenn sie mit dem ihrer Eigenart entspringenden Vorbehalt aus der kunstwissenschaftlichen Praxis für sich das entnimmt, was sie braucht[1]).

Was sagt nun die Kunstgeschichte? Sie sagt: Die Renaissance ist die Zeit des strengen, reinen, vollkommen harmonischen Formgefühls. Wenn die Gotik in ihrem festen, formalbetonten Zusammenhalt die Füllung noch leicht nimmt, der Barock aber (im Gegensatz dazu) die Masse über den schon ungenügenden oder kaum noch vorhandenen Rahmen hinausquellen läßt, so halten sich hier Füllung und Form das Gleichgewicht[2]). Die Renaissance strebt nach höchster Voll-

---

[1]) Im Jahrbuch Peters 1919 hat Curt Sachs einen ähnlichen Versuch unternommen und Wölfflins „Grundbegriffe" auf die Musik des 17. Jahrhunderts angewandt. Seine wertvollen Ergebnisse werden in obiger Studie, die von einem anderen Blickpunkt ausgeht, ergänzt und durch die Antithese „Barock und Renaissance" berichtigt.

[2]) Vgl. H. Wölfflin, „Renaissance und Barock". [4] 1925. S. 55 ff.

endung und Schönheit. Und Raffael und Bramante sind ihre Kronzeugen für eine Vollkommenheit, die nur deshalb vollkommen ist, weil sie auch notwendig ist; und nicht anders: sie ist es durch die Harmonie der Proportionen, in denen alle Teile zu einer organischen Einheit verschmolzen sind. „Vollendung in der Proportionalität" ist ja auch das Ziel der großen Lehrmeisterin, der schaffenden Natur, nur daß dieses Ziel eben selten erreicht wird. Mit diesem Schönheitsgefühl paart sich die ruhige, „wohlige" Kraft der „klassisch gearteten Natur". Der Renaissance-Mensch ist ein Mensch von sanfter Empfindung, Einfalt, Heiterkeit, anmutvoller Leichtigkeit; er lebt sein Leben mit allen Sinnen, — er versenkt sich mit Liebe in das Kleinleben des Daseins und „kann sich an Mannigfaltigkeit und Durchgestaltung im einzelnen nicht genug tun"[1]). Auch sein Raumgefühl ist, wie sein Naturgefühl, licht und fröhlich. Licht und leichtgestaltig, schlank, zierlich ist auch seine Baukunst: sein Heim, seine Säulenhöfe, seine Paläste, Villen, Gärten und Parks sind offen und licht bis in den Winkel. Und dieser Mensch hat sich ein eigenes Heldenideal gebildet: nicht den höfischen Ritter des französischen Mittelalters, sondern das Nachbild des schönen, kraftvollen Heros der alten Griechen und Römer[2]). Das Heroische der Renaissance ist harmonisch abgeklärtes Pathos.

Der Barock hat dieser heiteren Welt, zeitweise wenigstens, eine Ende gemacht. Die Anbetung der Antike weicht einer nüchternen Kritik der antiken Formenkunst. Strenge Form, Harmonie der Teile empfindet man jetzt als Regelzwang, und man begrüßt alles, was über die Renaissance hinaus gegen die Überlieferung auftrumpft. Willkommen ist mit einem Wort das Neue; aber das nicht allein, sondern im Neuen das Außerordentliche, Fremde, Abwegige — die barocke Unform gegen die klassische Schönform als besonderer Reiz. Damit wird die heitere Klarheit, Innerlichkeit, Feinheit, die Ruhe und stille Kraft des Meistertums verdrängt durch dunkle, geheimnisvolle Tiefe, aufgeregte Leidenschaft, unbefriedigte Sehnsucht. Und das Sichverlieren in Unendlichkeitsgefühlen ist dem Barock-Menschen der Inbegriff stärksten Lebensgefühls. Er liebt die Unruhe, die ungelöste Spannung, das großartigernste, überwältigende Pathos. Der Nerv des Barocks ist der Affekt. Und mit dem affektvollen Pathos wachsen die Formen. Bedeutung, Massigkeit, Steigerung zum Kolossalen in der „*maniera grande*" — die „*terribilità*" Michelangelos steht im schroffen Gegensatz zur leichten Grazie und Weltlust der Renaissance.

Es ist sogar von „Weltschmerz" gesprochen worden, weil auch religiöse, weltanschauliche Bedrängnisse ihren Teil haben an der inneren Wandlung. Vor allem Römer und Spanier, Menschen von schwerblütiger Art, sind die Freunde des Barocks, sozusagen ex spiritu familiari. Vielleicht darf dabei auf die „Rassigkeit" der Lateiner hingewiesen werden. Die Kunstgeschichte erinnert übrigens an die psychopathische Veranlagung einzelner Führer dieses Zeitalters: es sind nervöse, ungestüme, reizbare, melancholische Menschen. Ihre Men-

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 85.

[2]) Werner Weisbach, „Der Barock als Kunst der Gegenreformation". 1921. S. 24ff.

schenbildnisse freilich sind nicht eben zart, sondern muskulös und „schwerbeweglich in ihren rauschenden Gewändern". Auch ihr Heldenideal ist ein anderes als das der Renaissance: nicht der Heros, sondern eine Mischung von Held und Gefühl, der Glaubensstreiter, der Märtyrer. Tassos „Gerusalemme liberata" kennt nur diese Verschmelzung des antiken und christlichen Helden. In Michelangelos „Jüngstem Gericht" ist der heroische Stil zum Naturalismus athletischer Nacktheit aufgewuchtet. Aber die Meister selber sind anscheinend nichts weniger als heldisch. Von Michelangelo wird erzählt, daß er starke nervöse Reizungen zu überwinden hatte, Borromini gilt als Melancholiker und Stimmungsmensch, Tasso ist das Bild des poetischen Exaltados, und nicht minder sein Freund, der Musiker Gesualdo da Venosa. Grecos Schwermut und die „vornehme" Melancholie der spanischen Edelleute darf man wohl irgendwie mit der spanischen Mystik zusammenreimen. Grecos Toledo namentlich ist nicht umsonst die Stadt der mystischen Schwärmer. Auch die wunderbaren Verzückungen berühmter Glaubensleute — Santa Theresa, Franciscus Xaverius, Peter von Alcantara, Johannes vom Kreuz, Ignatius von Loyola — zeugen für die ungeheuere religiöse Erregung, die sich damals der katholischen Welt bemächtigt hat. Gewiß hatte auch das Mittelalter seine Heiligen, wie die Renaissance sie hatte, — aber die Menschen des Barocks scheinen anders, im Tiefsten aufgewühlt. Und dieser neue Rhythmus des Seelenlebens ist es, der sich auf die Künste und, um es gleich zu sagen, auch auf die Musik überträgt. Die Kunstgeschichte weist ihn im Kirchenbau und in der Malerei bis ins einzelne nach: Der Meister des Barocks will nicht Schönheit und Vollkommenheit, sondern Massigkeit, Schwere, die mit den Massen wächst, „Hochdrang", Spannung bis zur Unerträglichkeit[1]). Er hat für die reinen Proportionen kein Verständnis, beliebt absichtliche Mißverhältnisse: „Fenster, die nicht zum Raum passen, Gemälde, die für die Wandfläche zu groß sind" und dergleichen mehr. Zuletzt kommt alles auf den Gesamteindruck an, auf die Stimmung, hinter der das Kleinleben völlig verschwindet. Ein Grundgefühl des Barocks ist das Schwelgen in Raum und Licht, im Grenzenlosen: es äußert sich in möglichst hohen Räumen, in den Kuppelbauten, in den nach oben offenen Gewölben, in den Deckenbildern der Galerie Farnese, der Kirche S. Ignazio, wo Engel auf Wolken mitten aus dem Ornament heraus wie im Raum schweben, wo der „Blick mit den Gedanken ins Unermeßliche" hinausirrt: in den Himmelspreisungen, Glorien, Visionen Grecos, Murillos. Das ist wieder Mystik! Auch aus den Darstellungen der mystischen und nicht minder der sinnlichen Liebe und des Todes: des heiligen Sterbens, der Passion, aber auch des Grausigen in den Märtyrerszenen ist der barocke Wille bis in die letzten Verästelungen sichtbar. Lieben und Sterben — das sind allerdings Bezirke, die der Musik offen stehen wie keiner anderen Kunst, wir denken an das Zeitalter Bachs, das in solchen Dingen eigenen Bescheid weiß.

---

[1]) Wölfflin, a. a. O. S. 80: „Bewegung von Tizian bis zu den Caracci". Derselbe in seinen „Grundbegriffen" (⁸ 1923), S. 181: „Die beredte Anschauung verlangt nach dem Schauspiel der Bewegung".

Soweit die Befragung der Kunstgeschichte. Vergleichen wir nun das Ergebnis mit dem, was uns die Musik zu sagen hat, so lösen Renaissance und Barock in beiden Geistesgebieten ähnliche Erscheinungen aus, die aber nicht durchweg auf den gleichen Nenner gebracht werden können: es sind auch schroffe Gegensätze eben da, wo Zusammenhänge vermutet werden. Schon über das Wesen der musikalischen Renaissance ist sich die Musikwissenschaft nicht einig. Auch die Anfänge liegen ihr im Dunkeln. Wenn sie Riemann, wie gesagt, bis auf das 14. Jahrhundert zurückführt — er sucht sie in der weltlichen Monodie und im Subjektivismus der italienischen Ars nova —, so hat sich ihm nur die Vorgeschichte, nicht aber ihr Sinn enthüllt: „Renaissance" ist erst die zweite Ars nova, die humanisierende Ausdrucksmusik des 15. Jahrhunderts, die von der Dichtkunst befruchtete „Reservata", deren Entstehung, bezeichnend genug, mit dem neuen A-cappella-Stil zusammentrifft. Jedenfalls ist auch der homogene Chorklang, in dem sich die vier Stimmgattungen, jede gleichberechtigt, jede gleichbeteiligt an der Textauslegung und an der Durchimitation, zusammenfinden, ein sicheres Merkmal renaissancehafter Art und Gesinnung: A-cappella-Musik ist klangliche Abklärung, Reinheit, Ausgeglichenheit. Sie strebt zwar nach Ausdruck, nach innerer Verlebendigung, bewahrt aber stets — wie die bildende Kunst ihrer Zeit — ein natürliches Maß. Ihre Motetten, Messen, Lieder erwecken durchaus den Eindruck der Ruhe und Helligkeit, der stillen Kraft. Gewiß ist die feierliche *gravitas* der Kirchenmusik eher dem Geist des Mittelalters gutzuschreiben. Der Choral ist das andere Ideal der Zeit. Aber Palestrinas Erfüllung ist jedenfalls die Erfüllung des klassischen Schönheitsideals. Es ist für seine Kunst bezeichnend, daß sie zwar die Affekte, die ihr der Text aufgibt, zur Darstellung bringen will, aber nie die gegebenen Mittel überspannt. Chromatik bleibt eine Ausnahme. Die Kirchentöne bilden die eigentliche Grundlage. Nicht zu vergessen: die Musiker der Renaissance sind in erster Linie Kirchenmusiker, als solche der Überlieferung enger verbunden als etwa die Maler oder die Baumeister. Die „*secchezza*" der Frührenaissance ist bei den Musikern noch lange zu spüren. Aber ein anderes sicheres Merkmal renaissancehaften Geistes in der Musik ist das um 1500 immer mächtiger anwachsende Gefühl für den längst vorhandenen Spannungszustand zwischen Melodie und Akkord, Linie und Masse. Der Dreiklang als Akkord tritt immer bewußter heraus und zwingt die lineare Polyphonie, „die Dissonanz als ihre fühlbarste Gestalt" schrittweise, melodisch geschlossen zu entwickeln, d. h. linear zu motivieren[1]). Palestrina und die römische Schule (und ihre weitere Gefolgschaft) repräsentieren das letzte Stadium dieses Verlaufes: den vollständigen Gleichgewichtszustand zwischen Melodie und Akkord. Die Konkordanz dreier Töne wird, jetzt bewußt, möglichst klangschön disponiert; die Ausdrucksbedeutung der Dissonanz ist begriffen. Merkwürdig: dieser Abschluß, der allerdings auch schon die Keime des Umschwungs, die Grundbedingungen des harmonischen Generalbasses, in sich birgt, fällt in die ersten Anfänge des römischen Barocks. Die Musik braucht etwas länger, um ihre von der Renaissance übernommene Sendung zu erfüllen. Das Jahr 1520 ist das kritische Jahr des Barocks in der bildenden Kunst. 1555 schreibt Palestrina die Missa

[1]) Knud Jeppesen, „Der Palestrinastil und die Dissonanz" (1925). S. 265.

Papae Marcelli, und die allgemeine Sehnsucht nach der antiken Musik führt erst am Ende des Jahrhunderts zum Dramma per musica.

Zwei andere Erscheinungen sind ebenfalls Renaissancewirkungen: die liebevolle, ja fast peinliche Kleinarbeit der Ausdrucksmusiker und ihre Freude an der Form. Wie die Architekten und die Maler können auch sie sich „an Mannigfaltigkeit und formaler Durchgestaltung" nicht genug tun. In ihren weltlichen Liedern, vor allem im Madrigal, in der Villanelle, in der Chanson, haben sie Musik von klassischer Anmut und Intimität geschaffen. Und Madrigale und Villanellen gelten bis über die Jahrhundertwende hinaus als die eigentlichen Renaissanceformen, als so vollkommen, daß alles, was abweicht, schon deshalb als *antico* oder schon als *moderno stile* empfunden wird.

Dazu ist allerdings zu bemerken, daß „Renaissancemusik" im buchstäblichen Sinne nur ein relativer Begriff sein kann, da die Musik damals (nicht wie die bildende Kunst) greifbare Vorbilder der Antike, höchstens die Metrik und Rhythmik der antiken Poesie, zur Verfügung hat. Was damals „antike Musik" heißt, ist belanglos. Nein, es handelt sich um „Musik, die vom Renaissancegeist erfüllt" ist.

Was kann nun in diesem Zusammenhang um 1600 als „barock" gelten?

Die Frage ist bereits gestreift.

Vor allem ist dem Irrtum zu entgegnen, der den Beginn des Barocks schon mit Palestrina bezeichnet und ohne alles Maß nun alles „barock" nennt, was im 16. Jahrhundert aus irgend einem Grunde für „nuovo" und „moderno" gehalten wird. Auch mit dem Begriff des „Extravaganten" und „Capriciösen" scheint unvorsichtig umgesprungen zu werden. Wir tun am besten, den Barockbegriff möglichst eng und scharf zu fassen, indem wir sagen: barock ist auch in der Musik alles, was exzessiv gegen die Renaissance auswächst; also nicht alles, was sich als „nuovo" und „moderno" über die Renaissancemusik und aus ihr naturgemäß entwickeln muß! Barock ist also die gegen die klare, ruhige, selbstsichere Sprach- und Formenkunst der Acappellisten gerichtete schwere und undurchsichtige Viel- und Unförmigkeit der Konzertisten, die erst überwunden werden muß. „Unförmigkeit" freilich ist hier zunächst rein geistig gemeint: als Verschiebung des inneren Gleichgewichts, als erhöhte Spannung, Unruhe, Bewegung, tiefes, ernstes Pathos, als Affektsteigerung, Überschwang der Gefühle, Zuspitzung und Anhäufung der Mittel, als Überlebensgröße, die eine gewisse Gewaltsamkeit der Neuerungsversuche mit sich bringt; und dem Anwachsen der Klangmassen entspricht eben die Preisgabe der klaren, leichten, ruhigen Form, das heißt, eine Verschiebung des äußeren Gleichgewichts. Diese Unruhe (Unform) steigert sich dann bis zum Eindruck des *effetto stravagante*, *bizarro*, *capriccioso*. Beispiele dieser Art sind die Kanzonen- und Capriccio-Musiken der Geigen- und Orchesterliteratur von Farina, Vitali, Neri u. a., auch die meisten Sonaten und Konzerte des 17. Jahrhunderts. Das Barockische liegt in dem raschen, d. h. auch überraschenden Wechsel des Taktes, des Zeitmaßes und der Formen. Der in der Instrumentalmusik häufige Imbroglio (das Verschleiern der Rhythmik durch Schwerpunktverschiebung und durch Verkoppelung drei- und zweizeitiger Bildungen) fällt unter den Begriff des Barocks nur in soweit er ausschweift; Komplikation rhyth-

mischer Bildungen ist schon der älteren Mensuralmusik geläufig und hat dort einen anderen Sinn. Auch der Generalbaß ist von Haus aus nur das Entwicklungsprodukt der harmonischen Dreiklangsauffassung: also nicht barock, sondern renaissancemäßige Ausstrahlung. Erst durch die barocke Klangballung, die eben das harmonische Fundament immer mehr gegen die melodische Linie betont, wird der Generalbaß des Cembalos oder der Orgel zum Organ pathetischer Schwerkraft, das erst die klassische Musik wieder abgestoßen hat[1]). Gewiß ist die Orgel durch ihre kolossale Klangsteigerung und durch die leidenschaftliche Unruhe ihrer Klangfarben das erste Barockinstrument geworden, obwohl die Hauptformen der Orgelmusik — Fuge und Choralvariation — durchaus altpolyphone Erbstücke sind. Sie ist gewissermaßen mit den gewaltigen Barockkirchen, hineingestellt in die mächtigen Hallen, gewachsen. In zwei Formen: Tokkaten und Fantasien kommt der Barockgeist zum mächtigsten Ausdruck, im rauschenden Laufwerk und in den enharmonischen *durezze* und *ligature*. Frescobaldi ist der Meister, der die barocke Kraft der Orgel zuerst entbunden hat.

Mit Frescobaldis gewaltigen Orgelfantasien berühre ich das Problem des Virtuosen, auch der virtuosen Arienkunst des 17. Jahrhunderts: Die Koloratur des Sängers gehört wie das Laufwerk des Instrumentalvirtuosen zu den barocken Ausdruckssteigerungen. Es handelt sich hier zunächst um Reservata-Elemente der Renaissance, um die Figuren der Ausdruckssymbolik: die Koloraturen der Gorgia, die Läufe, Passagen, Tiraten sind Figuralspannungen; sie „sagen" etwas, sie drücken innere Bewegung, den Sturm der Leidenschaften, Großartigkeit — Unendlichkeitsgefühle aus. Erst diese auf das Außergewöhnliche abgezielte Bedeutung macht sie zu Äußerungen barocker Art. Auch die chromatischen Fantasien der Orgelspieler — die Vorhalts- und Durchgangsharmonien — sind nicht ohne weiteres als Barockmusik zu bezeichnen. Ich möchte nicht einmal die enharmonischen Versuche Nicola Vicentinos dazu rechnen; denn sie sind aus dem Renaissancegeist, aus der Sehnsucht nach der Antike geboren. Chromatik und Enharmonik werden erst barock, sobald sie als Ausdrucksprotuberanzen das Wachsen der inneren Spannung anzeigen, über die tonale Form hinausquellen, Pathos, nur Pathos sind. Erst die chromatischen Liebesmadrigale von Gesualdo da Venosa, Marenzio, Pomponio Nenna sind Barockäußerungen, weil hier tatsächlich alles auf den gesteigerten Affekt ankommt. Auch der „Kampf gegen den Kontrapunkt", die Errungenschaften der Florentiner Musikreform: Rezitativ, lyrische Monodie, Repräsentation, sind zunächst Zeugen der Renaissance. Sie haben ihren Ausgangspunkt in den humanisierenden Bestrebungen der „Platonischen Akademie", in der Fiktion des antiken Musikdramas. Die Florentiner Hellenistenoper ist darum noch keine Barockerscheinung. Florenz, Venedig, ganz Oberitalien hat auch in der bildenden Kunst an dem lauten, unruhvollen Pathos des römischen Barocks keine Freude. Man liebt Sauberkeit und Ruhe und Regelmaß. Die Florentiner Aristokraten pflegen den maßvoll-leisen, vornehmen Gesangsvortrag der Reservata-Musik. Man glaubt

[1]) Barock sind die Generalbaß-Bearbeitungen von A-cappella-Musik im 17. Jahrhundert (Schadaeus, Donfrid, Victorinus u. a.). Auch an Bachs Instrumentierung einer Messe von Palestrina sei hier erinnert (s. Spitta, II. S. 509).

sich damit dem klassischen Ideal zu nähern. Erst der Musikdramatiker Monteverdi schlägt andere Töne an. Seine ganze Art ist „Hochdrang“ von Anfang an: Formlosigkeit, ungestillte Sehnsucht, beklemmende Unruhe in seinen dramatischen Experimenten, stürmisches Mitleiden mit seinen Gestalten (Orfeo, Tancredi, Clorinda, Arianna): das große Pathos! Er entbindet zuerst die ganze Herzgewalt des Geigenklanges. Seine Musik weint und schluchzt, sein Lamento d'Arianna ist die Sprache der Verzweiflung — anders noch als im Liebesmadrigal! Das war unerhört. Seine Zuhörer vergossen Tränen der Wehmut. Seit Monteverdi geht der musikalische Puls schneller. Die Temperatur steht auf Fieber! Sein Stile concitato führt geradewegs auf das Presto zu: es ist ein neuer Lebensrhythmus. Und „Orfeo“ jedenfalls ist weit mehr „*barocco*“ als die spätere Opera seria.

Ein barockes Element in der Musik des 16. Jahrhunderts ist übrigens die vor allem in den Motetten und Messen Orlando di Lassos auftretende Neigung, weltliche Lyrik (Madrigale, Chansons und ihre polyphone Art) nachzuahmen; zumal die Missae parodiae (die Chansonmessen) und die Madrigalmotetten sind typisch stravagante Gebilde. Lasso steht nicht allein. Das Seitenstück dazu ist die gewaltsame Spiritualisierung von erotischen und burlesken Liedern (Villanellen, Chansons, Madrigalen).

Es ist behauptet worden, auch das Anwachsen der Stimmenzahl in der Chormusik des 16. Jahrhunderts sei barock. Gewiß, daß die Normalstimmigkeit der klassischen Motette, des klassischen Madrigals die Fünfstimmigkeit ist, muß uns auffallen. Palestrina schreibt seine besten Messen 5-, 6-, 7 stimmig, Lasso seine besten Motetten 6- und 7 stimmig. Damals kommt der 8 stimmige Madrigal- und Motettendialog auf. Von der 8-Stimmigkeit bis zur 24-Stimmigkeit ist nur ein Schritt. 1628 wird zur Einweihung des neuen Salzburger Doms die 54 stimmige Messe von Orazio Benevoli aufgeführt. Das ist aber nicht mehr A-cappella-Musik, sondern ein ausgewachsenes Concerto mit Chören, Violinen, Bässen, Oboen, Flöten, Trompeten und Orgeln. Unleugbar ist dieser Koloß barock, wie das Concerto an sich schon durch seine Unruhe eine typische Barockform ist. Im Anfang ist der italienische Dialogo à 8 jedoch eine reine Renaissanceform, ja er ist eine Art „dramatischer“ Musik — deklamierende Musik, die damals als höchste Deutlichkeit empfunden wurde. Also der Dialogo ist von Haus aus literarisch — wohl zunächst dem antiken Dialog nachgebildetes Frage- und Antwortspiel. Der erste Versuch eines Chordialogs ist eine Ekloge aus dem 15. Jahrhundert. Der Dialogo birgt also oratorisch-gestische Elemente in sich, und will so aufgefaßt sein. Daneben ist es ihm auch um musikalische Dynamik zu tun: Frage und Antwort, das Spiel der Gegenchöre in der Wiederholung und Bekräftigung der Gedanken führt von selbst zur Echo-Dynamik, zu Forte und Piano. Aber erst am Ende des 16. Jahrhunderts wächst der Dialogo zum barocken, mehr dekorativen Concerto a due, tre, quatro Chori aus, wo die Massen, die übergewaltigen Klangeffekte, die Mannigfaltigkeit und Bewegtheit verschiedener Klangorgane (Soli, Ensemble, Ganz-, Halbchor, Orchester und Orgel) den eigentlichen Inhalt bilden. Ganz dasselbe ist es mit dem „Echo“, das gleichzeitig mit dem Dialogo um 1550 in Italien erfunden

worden (wenn nicht schon früher aus dem Dialogo hervorgegangen) ist. Auch das 6- bis 12stimmige Echo ist zunächst literarisch: Naturstimmung, Renaissance-Behagen an dem Echoeffekt der Paläste, der Marktplätze, der Wälder und Bergtäler. Der Renaissancemusiker erinnert sich an den antiken Mythos von der Nymphe Echo, die, hoffnungslos in den Jäger Narziß verliebt, sich aus Liebesgram so abgehärmt hat, daß nur noch ihre Stimme übrig geblieben ist. Flugs denkt er sich die Szene und bevölkert seine Dialoge mit Echo-Nymphen, die den Chor der Wanderer mit fröhlichem Nachhall begleiten. Auch das Echo hat also einen dramatischen Kern. Es kommen Echodichtungen auf mit scherzhaftem Frage- und Antwortspiel. Die Sänger rufen das Echo und wollen Antwort auf dies und das — und das Echo ruft nur die Schlußsilbe zurück, die die Frage veralbert oder ins Gegenteil verkehrt oder sonstwie neckisch beantwortet.

Im 17. Jahrhundert (genauer vor 1600) entwickelt sich aus dem Echoprinzip die Gran Musica der mächtigen, feierlichen Forte-Piano-Symphonien für Orchester, Tripel- und Quadrupelchöre. In den Kirchen baut man zu den vorhandenen Musikemporen noch kleine Schwalbennester, den Chören gegenüber, damit „auf vier Örtern musiziert werden könne". Auf diesen kleinen Nebengalerien stehen dann die Zinken und Posaunen, die einander „ad echo" antworten. In Venedig ist das Echospiel schon zu Willaerts Zeiten im Schwung. Virgilio Mazzocchi brachte in der Peterskirche ein „Gran musicone" von Echochören zur Aufführung: die Hauptchöre standen in der Kirche, die Echochöre auf der unteren Galerie der Kuppel und hinauf bis in schwindelnde Höhe. Bei der Hochzeit der Margaretha von Lothringen mit dem Herzog von Joyeuse im Schlosse zu Moutiers (am 15. Oktober 1581) gab es ein 10faches Echo. In der Kuppel des Ballsaales waren 10 Orchester — dix concerts de musique — untergebracht, die mit Oboen, Zinken, Flöten, Posaunen, Gamben, Lauten, Harfen den Sängern ad echo antworteten. Im übrigen haben solche Echokünste keinen dramatischen, höchstens als Naturnachahmung einen naturalistischen Sinn; aber es ist dabei vielmehr auf Pracht und Fülle, und wohl auch auf eine Art Unendlichkeits-Effekt, auf „perspektivisches" Verklingen im All — ähnlich wie in „Splendori celesti" das Hinaustreten in den Raum — abgesehen, und das ist wieder Barock. Auch die Barock-Architektur liebt das Mehrfachsagen, die Vervielfältigung des Umrisses mit dem Ziel, „die Grenzen der Einzelformen zu verwischen", so z. B. in dem Ineinanderschachteln von Giebeln, wobei alles vorwärts, nach Steigerung und Bewegung drängt. Vielleicht kann auch der „energische Schattenschlag" in der Plastik — ein Hauptmittel der Barockwirkung — als Seitenstück des gesteigerten Echoeffekts in der Musik aufgefaßt werden. Wölfflin meint allerdings irrtümlicherweise das barocke Mehrfachsagen wegen seiner Formauflösung, weil es ein Verwischen der Einzelform („der Grenzen") im Gefolge hat, in der musikalischen Chromatik wiederzufinden[1]). Eher wäre, wie erwähnt, Barockeffekt als Schwerpunktverrückung im musikalischen Imbroglio nachzuweisen; aber Rhythmusverkoppelung ist ein schon der Mensuralmusik eigener Verschleierungseffekt.

[1]) Vgl. „Renaissance und Barock". S. 53.

Ich muß es mir versagen, auf die Probleme des Spätbarocks, auf die Opera seria, auf die pietistische Kantate und Passion um 1700, auf Händel und Bach einzugehen. Der „Deutsche Barock“ zumal steht auf einem anderen Blatt. Italiener und Franzosen haben am Ende des 17. Jahrhunderts den Barockgeist in der Musik fast überwunden. Die „Opera seria“ vollends stellt uns vor große Schwierigkeiten: sie ist nicht barock im landläufigen Sinne, weil gerade ihre klare dramatische Form dem wahren Wesen des „Barock“ zu widerstreben scheint. Ihr „Barock“ liegt anderswo.

Ein ausgezeichnetes Beispiel für den Gegensatz der alten und neuen Zeit ist die verschiedene Behandlung des Lamento-Affekts: der Ausdruck der Klage, der threnodische Monolog, der vor allem in berühmten biblischen und antiken Mustern, in den Klagegesängen Davids, Jeremiä, Jobs, in den Passionsklagen, in der Marien-, Magdalenenklage, im Abschiedsgesang der Dido, in den offiziellen Complaints und Nänien, besonders auch in den Monologen der italienischen Heldenepen überliefert ist. Josquin komponiert den Planctus Davidis (2. Samuelis 1. 17, 19, 20, 27)[1]) — die Trauer um Saul und Jonathan — durchaus reservatisch: die Gedanken an den Tod, die Ausrufe und Apostrophen hebt er deklamatorisch, in falsobordone, heraus. Der Charakter des Tonsatzes ist Bestimmtheit, Deutlichkeit, helle, durch den lydischen Ton fast heitere Farbe; der eigentliche Affektus beschränkt sich auf tiefe Lage, auf gravitätisches Pathos. Der gefaßte Schrittrhythmus ist unverkennbar. Ein anderes nicht minder bezeichnendes Beispiel ist Palestrinas Job-Motette „Paucitas dierum meorum“ (Werke, Bd. IV, 5. Buch der 5 stimmigen Motetten. 1584. S. 96 ff.). Die Auswahl der Verse stammt vom Tonsetzer: Job hadert mit seinem Gotte, bittet um Linderung seiner Leiden vor seinem Tod. Die Musik, im Dorius, gebraucht Falsobordonen, schwebende Sexten, homophone Quint- und Quart-Moduli für die „finsteren Todesschatten“, hält sich im übrigen zurück. Vorherrschend ist der Ausdruck gesammelter Nachdenklichkeit; epische Ruhe und Breite. Das Pathos ist Wucht. — Nun vergleiche man damit Monteverdis Lamento-Monologe: das beschwörende „rendetemi il mio ben, Tartarei Numi“ im 3. Akt des „Orfeo“[2]), und als Steigerung den berühmten Gesang der Arianna[3]); das unwiderstehliche dreimalige „Volgiti“, das Andrängen der persönlichen Anrede, der sinnbetonte Wechsel zwischen Moll und Dur, die Vorausnahme des ♭ zum A-moll des „Lasciatemi“, die angespannte Bewegung der Deklamation, die so vollkommen dramatisch und sprachgemäß den ganzen Menschen verkörpert, — all' diese individuellen Züge, die im A-cappella-Lamento kaum angedeutet sind, haben sichtlich noch eine gewisse antike Proportioniertheit — und sie bleiben in ihrer Einfalt, Klarheit und Geistigkeit Ausstrahlungen des Renaissance-Willens; aber die Sprache der Leidenschaft, die rhythmische Wärme, wenn ich so sagen darf, ist barocker Subjektivismus. In Carissimis „Lamentatio filiae“[4]) läßt sich der Zusammenhang mit dem Pathos des klassischen Chor-

[1]) Glarean, Dodekachordon. S. 377.
[2]) Publikat. d. Ges. f. Musikf. X. S. 192 ff.
[3]) Vierteljahrsschr. f. Musikw. III. 1887. S. 443.
[4]) Denkmäler d. Tonk. (Chrysander). Carissimis Werke 1. Jephta.

dialogs noch deutlicher erkennen. Aber auch hier ist es, als ob sich mit einem Male etwas abgelöst hätte in der Seele des Musikers, was ihn befreiter und doch zugleich triebhafter macht. Der ganze Mensch ist verändert. Er selbst ist es, mit klopfenden Pulsen und heißem Blick. Die Szene ist ganz Natur, mit Wäldern, Bergen, Quellen — und in die Klagen der Tochter mischt sich das Echo, hier ein unverkennbarer Barockeffekt. — Carissimi ist lyrischer als Monteverdi, aber nicht minder bewegt. Auch er ist ein Meister des Stile concitato, der unbedenklich die Fesseln der klassischen Überlieferung sprengt, wenn er es braucht.

Kein Zweifel also, daß die Musik des 17. Jahrhunderts, in einzelnen Zügen wenigstens, Barock-Habitus hat, nur nicht immer gerade da, wo ihn die Parallelisten erwarten. Das weitere Ergebnis ist dies, daß die Musik als Zeitausdruck hinter den anderen Künsten keinesfalls zurückbleibt, sondern im selben Augenblick von der Renaissance zum Barock fortschreitet, wie es die Architektur und die Malerei und auch die Poesie getan haben. Freilich sehen wir noch nicht, wo dieser Schritt in der Musik zuerst getan ist.

Über die Entstehung des musikalischen Barocks soll hier nicht weiter gesprochen werden. Die verborgenen Gründe werden in der Musik dieselben sein wie in den bauenden und bildenden Künsten. Die Kunstgeschichte kann darüber trotz Wölfflin, Weisbach, Dvořák, Riegl u. a. keine völlig befriedigende Auskunft geben. Die Musikgeschichte hat es noch nicht einmal zu einem Versuch gebracht. Es tut auch nichts zur Sache. Es wird jetzt aber klar, daß das Barockideal für die Musik besonders günstig, ja schicksalhaft war; für die bildenden und bauenden Künste wie für die Literatur war es eine ungeheure Krise, die zum Verfall führen mußte, für die Musik aber — trotz der anfänglich ebenfalls unsicheren Lage — der eigentliche Auftakt: mit dem 17. Jahrhundert beginnt ihre Weltherrschaft, das Imperium der nuove musiche; ja, es scheint fast, daß in der Musik die Gründe des Barocks zu suchen sind: man möchte glauben, die Architekten und Maler haben ihren „Hochdrang" der Bewegung und Unruhe, ihre Unendlichkeitsgefühle, ihre Unergründlichkeit, die ja etwas ganz Neues in der gesamten Kunst sind, aus den neuen unerhörten Wundern des Madrigals und des dialogischen Konzerts, aus der neuen tokkatischen Orgel- und Geigenmusik. Die Musik ist ja bis zum heutigen Tag, auch über die Wiener Klassiker hinweg, barocken Geistes. Wölfflin hat ganz recht, wenn er mit einem Hinblick auf Richard Wagner sagt, unsere Zeit sei dem italienischen Barock verwandt; doch täuscht er sich, wenn er seinen Satz mit dem „formlosen Stimmungsausdruck" der Musik beweisen will. Er denkt allen Ernstes an Palestrina. Palestrina ist wohl ein Zeitgenosse, aber nimmer ein Meister des Barocks. Eher könnte Orlando di Lasso dafür gelten. „Formlos" freilich ist die Stimmungskunst weder bei Wagner noch bei Lasso. Ein grobes Mißverständnis ist Wölfflins Gedanke, daß die komplizierte, unscharfe, „verwischende" Formgebung des Barocks in der chromatischen Melodie ihr Seitenstück habe. Chromatik ist kein musikalisches Formproblem, nicht „Abschwächung" der Form, sondern Ausdruck — wenn man will — eine Art linearer Oratio obliqua; aber als Ausdruck des Affekts so deutlich wie nur denkbar.

Kritischer Anhang:

Zu Bachs „Kunst der Fuge“

Von

Hans David

1.

Die „Kunst der Fuge“ von Joh. Seb. Bach, jene letzte große Arbeit des Meisters, die in etwa zwanzig von gleichem Thema ausgehenden Sätzen die Gesamtheit der im Bereich der Fugengestaltung bedeutsam hervortretenden Probleme an praktischem Beispiel systematisch sichtbar macht, erschien zum ersten Male in einer unter Bachs Aufsicht begonnenen, jedoch erst nach seinem Ableben fertiggestellten Ausgabe. Die Herausgeber, offenbar überzeugt, daß das nichtvollendete Werk zugleich noch nicht völlig geordnet sei, hatten das vorhandene Material in zwei Abteilungen untergebracht, indem sie einem großen Komplex fraglos zusammengehörender Sätze gewissermaßen als Anhang alle die Stücke anfügten, deren Stellung und Bedeutung ihnen zweifelhaft geblieben war. Nun enthielt aber der zweite Teil der Ausgabe einerseits vier im Hinblick auf die geringere Stimmenzahl ausgeschiedene Kanons und eine wegen Unvollständigkeit zurückgestellte Fuge, Gebilde, die in den systematischen Gesamtzusammenhang hätten einbezogen werden müssen, andererseits die frühere Fassung einer Doppelfuge und eine Bearbeitung dreistimmiger Fugen (Spiegelfugen) für zwei Tasteninstrumente, Gebilde also, die, bereits vorhandene Sätze wiederholend, bestenfalls als Beilage anerkannt werden könnten. Auch trennte die Originalausgabe die Tripelfugen, ein Paar von Sätzen stärkster Verwandtschaft, und stellte unter den Kanons den kompliziertesten vor die im systematischen Fortschreiten zuerst zu erwartenden. So ergab der Stich ein Bild, das weder als authentisch noch als ästhetisch befriedigend angesehen werden darf. Änderungen wurden denn auch bereits im 19. Jahrhundert mehrfach vorgeschlagen. Freilich, man begnügte sich mit zu geringfügigen Umstellungen; daher gelang es nicht, eine sinnvolle Gesamtanordnung zu erzielen.

Wolfgang Graeser, dessen Instrumentation seit kurzem das Werk in den Brennpunkt des Interesses größerer Kreise rückt, hat vor einiger Zeit, nach den vorangegangenen zurückhaltenden Versuchen einer Neuaufstellung energischer durchgreifend, eine Umgestaltung der Anordnung begründet und durchgeführt[1]). Er behauptete zum ersten Male — dies wird für immer sein Verdienst bleiben —, die „Kunst der Fuge“ stelle nicht nur jenen systematischen Zusammenhang dar, den bereits die „Erläuterungen“ von Moritz Hauptmann aufgezeigt haben: sie biete zugleich eine aus Beziehungen einzelner Gruppen aufeinander erzeugte streng gesetzmäßige Gesamtanlage.

---

[1]) W. Graeser, Bachs „Kunst der Fuge“, Bachjahrbuch 1924; die Neuausgabe erschien als Supplementband (XLVII) der Gesamtausgabe der Werke Bachs bei Breitkopf & Härtel.

Die Sammlung mehrerer Werke gleicher Gattung wirkt zunächst stets als Summe, nicht als in sich geschlossenes Gesamtgebilde. Wie aber der einzelne Satz durch Wiederaufnahme von bereits gehörten Teilen Abschnitte miteinander verknüpfen und derart eine Rundung der Form erzielen kann, so vermag auch die Sammlung durch mehrfache Verwertung gleicher Elemente Beziehungen zwischen den Gliedern zu stiften und eine Fülle von Erscheinungen zu einer Einheit zusammenzuschließen. Bach hat im dritten Teil der „Klavierübung" und im „Musikalischen Opfer" einen formalen Gesamtplan hergestellt, der mehrere an sich selbständige Sätze zu einem großen Ganzen verbindet. Es wäre also denkbar, daß die „Kunst der Fuge" ebenfalls in solcher Weise gestaltet wurde; ja, da der systematische Zusammenhang allein bereits eine ideelle Verbindung zwischen den Sätzen erzeugt haben würde, mußte gerade hier die Herstellung auch einer gewissermaßen materialen Vereinigung der Teile als erwünscht oder sogar als notwendig erscheinen. Graesers Untersuchungen haben demgemäß tatsächlich an einem durchaus richtig gewählten Punkt eingesetzt.

2.

Graeser erkannte die Originalausgabe in der Folge der ersten 11 Stücke als authentisch an. Die übrigen Sätze ordnete er derart, daß die in den einzelnen Gebilden verwerteten Themarichtungen ($\frac{a}{1}$ = Grundform des Themas; $\frac{1}{a}$ = Umkehrung; $\frac{a}{1} + \frac{1}{a}$ = Vereinigung beider Gestalten in einem Satz) ein symmetrisches Gesamtbild ergaben[1]):

1. Gruppe: $\frac{a}{1}; \frac{a}{1}; \frac{1}{a}; \frac{1}{a}$

2. Gruppe: $\frac{1}{a} + \frac{a}{1}; \frac{a}{1} + \frac{1}{a}; \frac{a}{1} + \frac{1}{a}$

3. Gruppe: $\frac{1}{a}; \frac{a}{1}; \frac{1}{a}; \frac{a}{1}$

„Symmetrieachse des ganzen Baus"

4. Gruppe: $\frac{1}{a}; \frac{a}{1}; \frac{1}{a}; \frac{a}{1}$

5. Gruppe: $\frac{1}{a} + \frac{a}{1}; \frac{1}{a} + \frac{a}{1}; \frac{a}{1} + \frac{1}{a}$

6. Gruppe: –; –; –; $\frac{a}{1}$

---

[1]) Gruppe I: Einfache Fugen — I/II Thema-Normallage; III/IV Thema-Umkehrungslage.

Gruppe II: Gegenfugen (NB. 1) — V einfach; VI mit Verkleinerung; VII mit Verkleinerung und Vergrößerung.

Gruppe III: Fugen mit mehreren Themen — VIII drei Themen; IX/X zwei Themen; XI drei Themen.

Gruppe IV: Kanons — XII der Oktave; XIII der Duodezime; XIV der Dezime; XV der Umkehrung und Vergrößerung.

Gruppe V: Spiegelfugen (NB. 2) — XVI zwei dreistimmige Gegenfugen; XVII dieselben, für 2 Cembali bearbeitet; XVIII zwei vierstimmige einfache Fugen.

Gruppe VI: Schlußfuge — XIX vier Themen.

NB. 1. Gegenfugen: Fugen, die als Antwort auf die Thema-Grundform die Umkehrung erklingen lassen. — NB. 2. Spiegelfugen: die zweite Fuge gibt die vollständige Umkehrung der ersten.

Wie einleuchtend nun solche Aufstellung einem ersten Blick scheinen mag, genaue Betrachtung erweist sie als unzulänglich. Die drei Typen der Thema-Verwertung werden ja in je 6 oder 7 Sätzen durchgeführt. So kann durch ihr Eintreten an sich ein eindeutiger und zwingender Bezug nicht entstehen. Die Folge der verschiedenen Typen aber, die als einziges Moment den Plan zu stützen vermag, tritt, da sie durch keinen deutlicher fühlbar werdenden Faktor bestärkt wird, keineswegs ausreichend hervor; auch ihr dürfte zusammenfassende Kraft nicht zuerkannt werden. Weiterhin bieten einige Sätze — der dritte der dritten Gruppe und die beiden außenstehenden der vierten — beide Themaformen gleichwertig nebeneinander. Berichtigt man hiernach die Darstellung, so ergibt sich, daß die Thema-Richtungen der Mittelgruppen einander ebensowenig entsprechen wie die der ersten und letzten Gruppe. Insbesondere aber, die Gruppen, die einander gegenübergestellt werden, sind im Gewicht völlig verschieden. Den vier Sätzen der ersten Gruppe möchte ein einziger die Wage halten; den drei Einzelsätzen der zweiten treten drei Paare gegenüber; den vorwiegend vierstimmigen Fugen der dritten Gruppe sollten zweistimmige Kanons ebenbürtig sein. Das Prinzip der Gleichgewichtigkeit, erste Voraussetzung symmetrischer Anlage, bleibt also unerfüllt — die behaupteten Entsprechungen können bei unvoreingenommener Aufnahme des Werks überhaupt nicht wirksam werden.

Störende Einzelheiten kommen hinzu. Die zweimal eintretende Umschließung eines Paars von Stücken durch ein anderes wirkt als willkürlich, da die rahmenden und die gerahmten Glieder nicht prinzipiell sich unterscheiden. Auch würde die Vereinigung der Kanons zu einer Gruppe nur dann sinnvoll sein, wenn ein systematischer Zusammenhang die Stücke verbände. Daß ferner die erste Fuge dreier Themen vor der ersten doppelthemigen eintritt, zerstört den kontrapunktischen Gang des Werks. Und schließlich weist die Gestaltung der fünften Gruppe zwei weitere Fehler auf, indem eine wiederholende Umarbeitung als selbständiger Bestandteil des Werks vorgelegt wird und die Gegenfugen vor den einfachen Fugen, die im einfachen Kontrapunkt gespiegelten Sätze vor den in mehrfachem umgekehrten eintreten.

Wir dürfen nicht annehmen, Bach möchte einen ästhetisch so unbefriedigenden Plan als ausreichend empfunden haben: Graesers Neuordnung der „Kunst der Fuge“ hat nicht die von Bach beabsichtigte Form des Werkes wiederhergestellt.

3.

Das der Berliner Staatsbibliothek gehörende Autograph der „Kunst der Fuge“, das, wie noch festgestellt werden kann, den Hauptteilen der Originalausgabe als Vorlage gedient hat, zeigt einen sinnvollen, von Graeser richtig erkannten Plan[1]). Um ein Mittelstück (Gegenfuge III, mit Verkleinerung und Vergrößerung des Themas) sind zwei kreuzförmige Gruppen angeordnet, von

---

[1]) Gruppe I: Einfache Fugen — I Thema-Normallage; II Thema-Umkehrungslage; III Thema-Normallage.

Gruppe II: (Rahmungsgruppe I) — Gegenfuge I; zwei Fugen mit zwei Themen; Gegenfuge II (mit Verkleinerung).

Gruppe III: (Mittelstück) — Gegenfuge III (mit Verkleinerung und Vergrößerung).

Gruppe IV: (Rahmungsgruppe II) — Kanon I; zwei Fugen mit drei Themen; Kanon II.

Gruppe V: Spiegelfugen — I Thema-Normallage; II Thema-Umkehrungslage; III/IV Gegenfugen.

denen die erste zwei Doppelfugen durch zwei Gegenfugen rahmen läßt, während die zweite zwei Tripelfugen mit zwei Kanons umschließt. Als eröffnende Gruppe erscheinen die einfachen Fugen; den Abschluß bilden die Spiegelfugen.

Die ersten drei Gruppen sind den letzten beiden gleichgewichtig. Im einzelnen entsprechen einander Gruppe II und Gruppe IV, die durch ihren Aufbau und durch das jeweils in den inneren Gliedern durchgeführte Prinzip der Mehrthemigkeit tiefer verbunden sind. Die ersten Fugen der letzten Gruppe nehmen das thematische Prinzip des eröffnenden Fugenpaares auf; die letzten beiden Fugen greifen auf das Prinzip der die zweite Gruppe rahmenden Gegenfugen zurück. So bleiben allein die letzte Fuge der ersten Gruppe, die eine der dritten und die Kanons ohne Beziehung zu anderen Sätzen.

Die Bezüge sind thematisch-kontrapunktisch eindeutig festgelegt — das aufnehmende Gefühl erfaßt unmittelbar den Plan. Auch findet das Problem der Rahmung ausreichende Berücksichtigung, indem Außenstücke und Binnenglieder wesentlich sich voneinander unterscheiden. Indessen, wie sehr der ästhetische Wert des Planes etwa über den des Graeserschen sich erhebt, das Werk konnte in dieser Gestalt noch nicht völlig befriedigen. Das Mittelstück der zentral angelegten Gesamtform unterschied sich vom vorangestellten Gebilde graduell, jedoch nicht im kontrapunktischen Prinzip. Zudem waren die mit Rahmung arbeitenden Gruppen ungleichmäßig behandelt. Während nämlich die Ecksätze der Gruppe II als den Binnensätzen gleichgewichtig erschienen, verwirklichte die Gruppe IV die ästhetisch sinnvoller wirkende Zusammenstellung von schwereren Innengliedern und leichteren Außenbildungen; zugleich bestand zwischen den Paaren der Ecksätze keinerlei Beziehung, wohl aber zwischen den Paaren der umschlossenen Fugen. Und endlich, die korrespondierend gedachten Gruppen I und IV ließen gleiches Gewicht nicht empfinden. Demgemäß schuf Bach eine zweite, erweiterte Fassung des Werks. Er fügte drei Stücke hinzu, begann ein viertes; daß er zwei weitere — umkehrbare (spiegelbildliche oder, wahrscheinlicher noch, krebsgängige) Quadrupelfugen — plante, hat sein Schüler Agricola uns überliefert.

Thematische Bezüge zwischen den bereits in der Fassung vorgesehenen Kanons und den Tripelfugen lassen eine Trennung der in der vierten Gruppe vereinigten Stücke als undurchführbar erscheinen. Zugleich beweisen thematische und insbesondere kontrapunktische Bezüge zwischen den später eingefügten Kanons und den Doppelfugen — je ein Stück beider Paare arbeitet mit dem doppelten Kontrapunkt der Quint bzw. Terz —, daß Bach das Gestaltungsprinzip der dritten Gruppe ebenso in der zweiten durchgeführt wissen wollte. Damit solche Umgestaltung des Werks möglich wurde, mußten weiterhin die Gegenfugen zu eigener Gruppe zusammengestellt werden; dabei war naturgemäß erstrebenswert, daß die Mittelstellung, die den mit mehreren Wertgrößen arbeitenden Sätzen zugekommen war, möglichst wenig beeinträchtigt wurde. Es ergibt sich demnach für die erweiterte Fassung des Werks folgender Plan, der trotz fehlender dokumentarischer Bestätigung mit größter Zuverlässigkeit als Bachs letztem Willen entsprechend bezeichnet werden kann[1]):

---

[1]) In Gruppe I empfiehlt sich gegenüber der von der Originalausgabe gebotenen und wohl auf ein zweites Autograph zurückgehenden Folge: Thema-Normallage = Fuge I/II, Thema-Umkehrungslage = Fuge III/IV die Wiederherstellung des im erhaltenen Autograph durchgeführten Wechsels zwischen den Fugen aus Thema-Normallage und aus Thema-Umkehrungslage.

Gruppe I: Einfache Fugen	Thema-Normallage (I/III). Thema-Umkehrungslage (II/IV).
Gruppe II: (Rahmungsgruppe I)	Kanon I; zwei Fugen mit zwei Themen; Kanon II.
Gruppe III: Gegenfugen	I (einfach); II/III (zugleich Thema in mehreren Wertgrößen).
Gruppe IV: (Rahmungsgruppe II)	Kanon III; zwei Fugen mit drei Themen; Kanon IV.
Gruppe V: Spiegelfugen	Thema-Normallage (I); Umkehrungslage (II); Gegenfugen (III/IV).
Gruppe VI: Fugen mit 4 Themen	I (einfach); II/III (zugleich umkehrbare Fugen).

Die skizzierte zweite Fassung des Plans der „Kunst der Fuge“ verwandelt die um ein Mittelstück symmetrisch sich ordnende Gesamtgestalt der früheren Anlage in eine rein hälftige Bildung. (Prinzip: ABC/BAC.) Dieser Prozeß tilgte zugleich alle Unebenheiten der Einzelprägung. Die erste Gruppe erhielt einen vierten Satz; so wurde sie der korrespondierenden fünften Gruppe gleichgewichtig. Die zweite Gruppe gewann eine deutlichere Unterscheidung der äußeren und inneren Glieder; hieraus erwuchs einerseits eine nun auch hier völlig unbedenkliche Lösung des Rahmungsproblems, andererseits eine weit stärkere Parallelität zwischen zweiter und vierter Gruppe. Die neu entstandene dritte Gruppe sodann, die nach zweimal eingetretener Zusammenstellung von je vier Sätzen eine solche von nur drei Stücken bietet, bezeichnet infolge der Eigenart ihrer Anlage den Abschluß der ersten Hälfte. — Vierte und fünfte Gruppe blieben unangetastet. Die ergänzende sechste Gruppe schließlich würde im Aufbau, da von drei Fugen gleichen Materials die beiden letzten eine Kombination zweier kontrapunktischer Gestaltungsprinzipien durchführten, der dritten Gruppe gleichen; wäre sie der überlieferten Absicht Bachs entsprechend vollendet worden, so hätte sich ein deutlicher Abschluß auch der zweiten Hälfte und ein strenger Bezug zwischen dritter und sechster Gruppe ergeben.

Deutlicher Zusammenhang zwischen je einer Gruppe der ersten und einer der zweiten Hälfte würde in der erweiterten Fassung eine alle Glieder umschließende Gesamtform erzwungen haben. Allein die Beendigung einer ersten Fuge, die Komposition einer (umkehrbaren) zweiten Fuge fehlte noch, eines der größten Werke menschlichen Geistes zu einem unantastbaren Ganzen zu erheben[1]).

*

[1]) Graeser fand die — vom Autograph aus doch nicht schwer zu entdeckende — befriedigende Lösung des Anordnungsproblems offenbar deshalb nicht, weil er ein bis zur 11. Fuge reichendes Stichfehlerverzeichnis, in dem man bisher, sicherlich fälschlich, eine Bachsche Handschrift zu erkennen meinte, als die Authentizität der Originalausgabe bis zu Tripelfuge II beweisend anerkannte. Die im Stich gebotene Anordnung läßt sich, wenn man das Verhältnis der von den einzelnen Stechern durchgeführten Anteile berücksichtigt, aus der notwendigerweise (und wohl auf eine Angabe Bachs hin) durchgeführten Zusammenstellung der Gegenfugen unmittelbar ableiten.

4.

Die Fugen für zwei Tasteninstrumente waren von allen vorangegangenen Ausgaben in anderen Notenwerten geboten worden als ihre Vorbilder, die dreistimmigen Spiegelfugen. Graeser hat die Stücke schnellerer Bewegung in das Taktmaß der breiter erscheinenden Sätze umgeschrieben. Er hat damit ein Problem berührt, dessen Bedeutung für Auffassung und Eindruck des Werks kaum überschätzt werden kann.

Man sah schon früher, daß die Originalausgabe in mehr als der Hälfte der Sätze die Notenwerte des Autographs verdoppelt bietet. Solange man die Stichvorlagen als verschollen ansah, mußte man sich wohl mit dieser Feststellung begnügen. Nachdem aber das erhaltene Autograph als Vorlage der Originalausgabe erkannt worden ist, ließ sich die Untersuchung von Sinn, Entstehung und Auswirkung der erwähnten Erscheinung nicht länger hinausschieben.

Die erste Fassung der „Kunst der Fuge" bietet einen (bisher noch nicht beachteten) bewundernswert in sich geschlossenen thematisch-bewegungsmäßigen Gesamtzusammenhang. Das Thema erscheint nämlich nicht in gleicher Gestalt, sondern ein stetiges Fortschreiten führt von der Grundform über immer stärker abgewandelte Umbildungen bis zu einer Prägung, über die hinaus eine Steigerung der Variation ohne Zerstörung des Grundschemas prinzipiell unmöglich ist; das Werk enthält so, außer dem kontrapunktischen Lehrgang, eine systematische Darstellung der thematischen Abwandlungsmöglichkeiten. Durch Aufnahme von Zwischen- und Wechselnoten nun gewinnt das Thema in Verlauf des Werks einen stets lebhafter werdenden Charakter. Dieser Tatsache entsprechend tritt eine ebenfalls stufenweise sich vollziehende Beschleunigung der Zeitmaße ein, indem die ursprüngliche Bewegung, die als Abstand der Hauptnoten die Halbe empfinden läßt, über den Wechsel der Hauptnoten in Viertelabstand bis zur Schnelligkeit eines Erklingens des Themas in Achteln gesteigert wird.

Damit die dargestellte Doppelentwicklung nicht als in willkürlich gewähltem Moment abbrechend empfunden würde, war es nötig, daß die stetige Reihe einen deutlich spürbaren Abschluß erhielt. Bach erfüllte diese Aufgabe, indem er gleichzeitig mit dem Eintreten der Achtelbewegung deren Vergrößerung und doppelte Vergrößerung einführte, wodurch naturgemäß die Gerichtetheit auf Verkleinerung der Bewegungswerte aufgehoben wurde (letzter Kanon). Außerdem gestaltete Bach, einer gradlinig fortschreitenden Entwicklung, die ja die Geschlossenheit des Werks hätte gefährden können, entgegenarbeitend, zwei Gegenbewegungszüge. Der erste entsteht daraus, daß nach dem Eintreten der Viertelbewegung des Themas die beiden nunmehr vorhandenen Größen sich vereinigen und dann ein drittes Glied, die Mitte betonend, noch einmal die doppelten Werte einbezieht (Doppelfuge II = Berliner Autograph 6: Viertel, in der zweiten Fassung ersetzt durch Gegenfuge I = Halbe; Gegenfuge II = B. A. 7: Viertel + Halbe; Gegenfuge III = B. A. 8: Viertel + Halbe + Ganze). Die zweite Gegenentwicklung leitet, das Ende anzudeuten, schrittweise zum Ausgangspunkt zurück (Oktavkanon: Achtel und Viertel; Tripelfugen: Viertel; Spiegelfugen: Viertel und Halbe; Quadrupelfuge: Halbe). Auch hier entsprechen die rhythmischen Verhältnisse denen der melodischen Variierung; indem so zwei an sich selbständige Faktoren auf ähnliche Weise

verwandt werden, erwächst aus den beschriebenen Erscheinungen der Eindruck, dieses Werk stelle nicht nur ein kontrapunktisches System, einen formalen Aufbau dar, sondern zugleich ein in sich bündiges rhythmisch-thematisches Gesamtgeschehen.

In der neuen Fassung durchbrachen die hinzugefügten Kanons die Kontinuität der Hauptentwicklung, indem die zweistimmigen Stücke nunmehr, auf etwa gleicher Stufe der Variation stehend, neben den Fugen eine selbständige und nicht erweiterbare Abfolge nur rhythmischer Stadien bieten (Halbe; Viertel; Viertel und Achtel; Achtel, NB. dazu Viertel und Halbe). Die hierdurch verursachte Vereinfachung des primären Entwicklungszugs erzeugte eine nicht unwesentlich klärende Verdeutlichung der Gesetzmäßigkeit jenes Geschehens. Demzufolge mußte, nachdem bereits in der ersten Gestalt des Werks eine Umwandlung des rhythmischen Bildes weder verlangt noch auch nur geduldet werden durfte, in der zweiten Fassung vollends jede Veränderung zu bedenklichen Mißverhältnissen führen. Es läßt also weder die Originalausgabe noch Graesers Anordnung ahnen, welch tiefsinnige Formung in bewegungsmäßiger und melodischer Beziehung das Werk besessen hat.

5.

Wie aber kam die in der Originalausgabe durchgeführte Umgestaltung des an sich sinnvollen Urbilds zustande?

Bach selbst hat den Umstand, daß von den beiden drei Größen des Themas vereinigenden Stücken das erste, die dritte Gegenfuge, die Themaerscheinungen in Vierteln, Halben und Ganzen, das zweite, der Umkehrungskanon, in Achteln, Vierteln und Halben notierte, als bedenklich angesehen. Deshalb schrieb er, Gleichheit herzustellen, den Kanon in größere Notenwerte um, so freilich den (vielleicht unbewußt geschaffenen) rhythmischen Progreß zerstörend.

Das Stück stellte einen Sonderfall dar; es ist durchaus wahrscheinlich, daß Bach mit dieser einen Vergrößerung der Notenwerte sich begnügt haben würde. Die Umsetzung hatte freilich den Grundsatz der stets gleichen Notierung des Themas in die Betrachtung eingeführt, und es wäre immerhin denkbar, daß Bach diesen durch das Werk vollständig durchgeführt wissen wollte — wir werden, so wenig für solche Annahme spricht, schwerlich je ihre historische Unrichtigkeit zu beweisen imstande sein.

Die Originalausgabe nun führte das neue Notierungsprinzip auf weiten Strecken durch. Zwei Notizen im Autograph verlangen Vergrößerung. Sie sind, handschriftlich gesehen, ziemlich sicher nicht authentisch. Zugleich besteht nicht einmal Wahrscheinlichkeit, daß sie als auf eine Bachsche Angabe zurückgehend anzusehen sind. Die eine Bemerkung nämlich findet sich vor der ersten Fuge, die in der Originalausgabe eine Viertelbewegung hätte empfinden lassen (Tripelfuge I = Originalausgabe 8); demnach wäre gerade hier ein selbständiges Vorgehen der Herausgeber zumindest sehr leicht verständlich. Die andere Notiz steht gar vor einem Stück, dessen Thema bereits ursprünglich in Halben angelegt war (Doppelfuge I = Originalausgabe 9); indem man also auch in diesem Satz die Vergrößerung (deren Notwendigkeit man wohl an der schnellen Bewegung des zweiten Themas ablesen zu sollen glaubte) durchführte, wurde das Thema selbst in eine Bewegung von Ganzen gebracht,

die auf keine Weise als sinnvoll dargestellt werden kann. Die zweite Notiz geht also sicherlich nicht auf Bach zurück, und dies wiederum bestärkt uns in der Annahme, die Herausgeber dürften auch wohl zu der ersten Umsetzung nicht autorisiert gewesen sein.

Aus den erwähnten Notizen erklärt sich unmittelbar und vollständig die Notierungsweise der Originalausgabe. In allen auf die vergrößerten Fugen folgenden Sätzen wurden die Notenwerte verdoppelt. Nur die bereits in der ersten Fassung des Werks vorhandenen Kanons, deren Stichplatten, wie gewisse Tatsachen der Überlieferung vermuten lassen, bereits hergestellt waren, und die wenigen den Lagen des Hauptautographs nicht angehörenden Sätze, (Bearbeitung der 3 stimmigen Spiegelfugen, Quadrupelfuge) blieben verschont. So ergab sich freilich kein einheitliches Gesamtbild. Einerseits boten nunmehr zwei Sätze das Thema in der Bewegung von Ganzen (Doppelfuge I, Kanon I); andererseits setzte ein Stück als Abstand der Hauptnoten Achtel und Viertel an (Kanon der Oktav); schließlich die gespiegelten Gegenfugen zeigten sonderbarerweise in der Bearbeitung für zwei Cembali kleinere Notenwerte als in der vorangegangenen ursprünglichen Fassung. Wenn also Graeser die zuletzt genannten Paare einander anglich, indem er die Notenwerte der abgeleiteten Stücke vergrößerte, so handelte er im Sinn der Originalausgabe, jedoch nicht mit ausreichender Konsequenz — um die Notierung des Werks zu jener sinnvoll scheinenden Gestalt zu erheben, die offenbar den Herausgebern der Originalausgabe vorgeschwebt hat, müßte man noch Doppelfuge I und Kanon I wiederum verkleinern und Kanon III auf gleiche Werte bringen wie die ebenfalls in dreiteiligem Takt stehenden vierstimmigen Spiegelfugen, also vervierfachen.

Indessen, die Durchführung des Prinzips stets gleicher Themanotierung bedeutet, abgesehen davon, daß sie vermutlich nicht einmal einer nachträglichen Absicht Bachs entspricht, eine schlimme Verfälschung des Werks. Die Einführung einer zunehmenden Abwandlung des Themas erscheint nunmehr, da ihr die rhythmische Entsprechung fehlt, als reine Willkür, während vorher, da zwei Elemente in gleicher Weise verwendet waren, der Anschein einer inneren Notwendigkeit fühlbar wurde. Insbesondere aber verursacht jede Vergrößerung eines Notenbildes naturgemäß eine vollkommene Umwandlung des Eindrucks; denn ein Stück, das auf Viertelbewegung gestellt sein soll, wird eine weit dichtere Ausfüllung erhalten, als wenn ihm Achtelbewegung zugrunde liegen würde. Auch der Schöpfer eines Gebildes kann dessen Notenwerte nicht vergrößern, ohne die Intensität des vom Optischen ausgehenden Eindrucks völlig zu zerstören. Tatsächlich zeigt sich in den bisherigen Ausgaben das Werk als kalt, starr, diffus; im Autograph aber strahlt es eine unerhört intensive Lebendigkeit aus. So ergibt sich die Notwendigkeit, allen Sätzen, die in der Originalausgabe eine vom Autograph abweichende Darstellung erfuhren, wiederum jene Gestalt, deren Vorstellung den Schaffenden bei der frühesten Niederschrift beherrscht hat, zurückzugewinnen.

Eine Ausgabe, in der die hier zusammengefaßten Ergebnisse verwertet sind, ist bei C. F. Peters in Vorbereitung; sie wird, abgesehen von dem neu gefundenen Plan, zum ersten Mal ein unverfälschtes Bild der autographen Notierung, der ursprünglichen Bewegtheit und des thematischen Variationszusammenhangs bieten. Die Begründungen im einzelnen werden in anderem Zusammenhang gegeben werden.

Augenscheinlich war die verfälschte Notierung der Ausgaben die Ursache, daß

man dem Werke meist mit einer gewissen Scheu gegenübertrat. Man fühlte offenbar dies so abstrakt scheinende Riesenwerk als fremdartig und unzugänglich. Sobald aber erst das Urbild allgemein zugänglich ist, wird man doch wohl die Grundlosigkeit einer kühlen Haltung diesem Werk gegenüber erkennen. So sehr wie irgendeine andere Schöpfung Bachs verdient die letzte große Arbeit des Meisters jene Liebe und begeisterte Hingabe, die wir etwa dem „Wohltemperierten Klavier“ oder der h moll-Messe willig entgegenbringen — es ist durchaus wahrscheinlich, daß die großartige Fugensammlung nicht nur als Gesamtgestalt die Konzertsäle erobern wird, sondern allmählich auch in ihren einzelnen Teilen nicht seltener erklingen wird als andere Kompositionen Bachs[1]).

[1]) Die „Kunst der Fuge“ ist gewiß ursprünglich für Klavier gedacht; man vergleiche die Bemerkungen von H. Rietsch im Bachjahrbuch 1926, S. 7—10. Um das Werk als Ganzes aufführen zu können und um ihm die nötige Resonanz zu ermöglichen, empfiehlt sich freilich die Herstellung einer Instrumentation, die aber durchaus als Bearbeitung, nicht als Besetzungsvorschlag anzusehen ist. Verfasser hat außer der kritischen Textausgabe eine Instrumentation hergestellt, die gleichzeitig mit der Neuausgabe veröffentlicht werden wird.

Totenschau für das Jahr 1927

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen

AMZ	= Allgemeine Musik-Zeitung	Mu	= Die Musik
BJ	= Bach-Jahrbuch (Leipzig)	Musa	= Musica sacra
DBJ	= Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Berlin)	MW	= Die Musikwelt (Hamburg)
DMZ	= Deutsche Musiker-Zeitung	NMZ	= Neue Musik-Zeitung
DTZ	= Deutsche Tonkünstler-Zeitung	NZ	= (Neue) Zeitschrift für Musik
Kl	= Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter)	Orch	= Das Orchester
MDO	= Musica d'Oggi (Milano)	RMC	= Revista Musical Catalana (Barcelona)
MER	= Die Musikerziehung	RMI	= Rivista Musicale Italiana (Torino)
MGKK	= Monatschrift f. Gottesdienst und kirchl. Kunst	RMTZ	= Rheinische Musik- und Theater-Ztg. (Köln)
MK	= Musiker-Kalender (Hesse-Stern)	Si	= Signale
MMR	= Monthly Musical Record (London)	St	= Die Stimme

ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft

ABERT, Hermann, Prof. Dr., Ordinarius für Musikwissenschaft an der Berliner Universität. † 13. August in Stuttgart (56). ZM IX, 609 u. X, 1; NMZ 48, 516; NZ 513; AMZ 900; Mu XIX, 922 u. XX, 50; RMTZ 335; Si 1186; Orch. 252; Kl 49, 68; St 22, 28; MMR 309; MDO 302; DTZ XXV, 269; RMC 297.

ADLER, Thomas, ehemaliger Domkapellmeister, Domkapitular. † 24. Februar in Bamberg (69). Musa 121; St XXI, 216.

ALFIERI, Dr., Gesangspädagoge. † in der Silvesternacht in München. AMZ 45.

ALLEKOTTE, Theodor, Musikpädagoge. † 11. November in Mühlheim a. d. Ruhr (69). DTZ XXV, 320.

ASTEN, Adelheid von, eine Tochter G. Kinkels, Sängerin. † in Barmen (81). RMTZ 391; NZ 653.

AVENA, Renato, Komponist. † 6. März in Mailand (57). MDO 94.

BACH, Christoph, der Altmeister der deutschen Musik in Amerika, Begründer des Bachorchesters. † in Milwaukee (92). NMZ 48, 370; RMTZ 468.

BACH, Franz, Konzertmeister und Lehrer an der Musikschule. † 23. März in Winterthur (71). NZ 302; RMTZ 167.

BAHR, Otto, Dr., Musikschriftsteller. † in Linz a. D. RMTZ 326; Orch 228.

BALL, Ernest, Liederkomponist. † Mai in Los Angeles. MMR 181.

BARRETT, William Lewis, Flötenmeister. † 10. Januar in London (80). MMR 53.

BASTIANELLI, Giannotto, Kritiker und Komponist. 23. September in Tunis (44). MDO 302.

BEAU, Luise A. le, Pianistin und Komponistin. † in Baden-Baden (77). NZ 527; RMTZ 326; NMZ 48, 524; Kl 49, 68.

BEHN, Franz Hermann, Professor, Komponist und Musikschriftsteller. † in Hamburg (68). AMZ 1291; RMTZ 483; Mu XX, 318; NZ '28, 109.

BERNOULLI, Eduard, Universitätsprofessor, Dr., Musikwissenschafter. † 19. April in Zürich (60). ZM 511; NZ 367; DMZ 424; AMZ 479; RMTZ 184; Orch 150; Mu XIX, 694.

BISCHOFF-GHILIONI, Justin, Komponist. † in Lausanne (82). NZ 367.

BLOOMFIELD-ZEISLER, Fannie, Pianistin. † in Chicago (64). Si 1328.

BOPP, August, Kirchenmusikdirektor u. Musikschriftsteller. † in Urach in Württemberg (71). MER 53.

BORCHERS, Anna, Hofopernsängerin a. D. u. Gesanglehrerin. † 15. November in Weimar. DTZ XXV, 340.

---

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der betreffenden Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Verstorbenen.

BOSCH, Margrit, Organistin. † in Zürich (37). RMTZ 498.

BRANDT, Fritz, Geheimrat, Maschinendirektor der ehemaligen Königlichen Theater. † in Berlin. Mu XX, 238.

BRINKMANN, Rudolf, Opernsänger. † in Frankfurt a. M. (50). AMZ 1183; Mu XX, 318.

BRUCH, Wilhelm, Kapellmeister. † 5. Novbr. in Nürnberg (73). RMTZ 468; AMZ 1233; NZ 719; Mu XX, 318.

BRUECKL, Leonie, Opernsängerin. † in Agram. NMZ 48, 546.

BRÜCKNER, G,, Musikdirektor. † 2. April in München. MK 17.

BÜTTNER, Max, Kammersänger a. D. † 29. Juni in Karlsruhe (70). Si 910; Mu XIX, 770; NMZ 48, 434; NZ 463; RMTZ 326.

CAPOCCI, Guido, Pianist und Organist. † Dezember in Buenos Aires. MDO '28, 39.

CHAMBERLAIN, H. St., Wagnerbiograph und Philosoph. † in Bayreuth. MER 53; Kl 49, 33; MMR 53; AMZ 69.

CHENNEVIÈRE, Georges, Musiker und Kunstkritiker. † 23. August in Paris (42). MMR 309.

CODAZZI, Gennaro, Komponist. † 2. Oktober in Reggio Emilia (66). MDO 302.

COOKE, Edith, Komponistin. † 28. Januar in London. MMR 149.

CORSI, Emilia, Opernsängerin. † 23. September in Bologna. MDO 302; Mu XX, 158; NZ 719.

CROWEST, Frederick James, Musikschriftsteller. † 14. Juni in Birmingham (76). MMR 213.

CUNNINGHAM, Marion, Komponist. † 26. Februar. MMR 181.

DAMECK, Hjalmar von, Violinist, Pädagoge und Musikforscher. † 28. Dezember in Berlin (64). DTZ 26, Jg. 17 u. 28; AMZ '28, 27; Si '28, 54.

DAWES, Leo, Musikdirektor. † 24. Januar in Cheltenham (37). MMR 53.

DEHMLOW, Luise, Gesangspädagogin, Mutter von Hertha D. † in Königsberg. RMTZ 79.

DEMUTZKIJ, Porfyr, ukrainischer Musikethnograph. † 67 Jahre alt. AMZ 845.

DOPPLER, Arpad, Professor, früherer Chordirektor am Landestheater. † 13. August in Stuttgart (71). NZ 591; Orch 301; RMTZ 448; DBJ '28, 114; Kl 50, 6.

DRESSLER, Lili, Kammersängerin. † Januar in München (69). MK 17.

DUNCAN, Isadora, Tänzerin, verunglückte am 14. September in Nizza. MDO 302; MMR 309; Orch 277; RMC 298.

EILENBERG, Richard, Komponist. † in Berlin (79). RMTZ 498; DMZ 1195; Mu XX, S. 398.

ENGEL, Emile, einst gefeierter Operntenor. † in Paris (80). RMC 227.

ENGEL, Jul. Dmitr., russischer Musikkritiker. † in Tel-Awiw-Palästina (59). AMZ 349; NZ 302; NMZ 48, 325; Mu XIX, 620.

ERKERT, Karl, Lehrer am Konservatorium u. Kammermusiker. † in Köln (54). RMTZ 428.

ERL, Anton, Operntenor. † 28. September in Dresden (82). DBJ '28, 117; AMZ 1019; Orch 289; RMTZ 410; NZ 653; Mu XX, 158.

ESCHIG, Max, Musikverleger. † 3. September in Paris (55). MMR 309.

ESQUERRA, Adrià, Professor an der Academia Granados, Komponist. † 6. Juli in Barcelona (54). MMR '28, 21.

FANING, Joseph Eaton, Doktor der Musik, ehemaliger Musikdirektor an der Harrow School. † 28. Oktober in Brighton (77). MMR 373.

FLAGNY, Lucien de, Komponist. † im Mai in Paris. MMR 213.

FLERS, Robert de, Librettist. † 30. Juli zu Vittel (55). MMR 277; MDO 265.

FOLCH I TORRES, Ignasi, Begründer der Kammermusikvereinigung und des Vereins der Musikfreunde. † 11. November in Barcelona. RMC 356.

FOLKNER, Wilhelmine, Opernsängerin am Stadttheater in Breslau, verunglückte am 21. Juli bei einem Bootsunglück im Bodensee. RMTZ 326. DBJ '28, 114.

FOERSTER, Meta, Pianistin, Lehrerin an der Rheinischen Musikschule. † 29. Oktober in Köln. RMTZ 448; AMZ 1263; NZ '28, 46.

FREYTAG-FREY, Willy, Gesangspädagoge. † 1. März in Berlin. MK 17; AMZ 254.

FUCHS, Robert, Professor, Komponist. † 19. Februar in Wien (81). AMZ 211; NZ 220; RMTZ 79; MER 84; Mu XIX, 543; NMZ 48, 302; Kl 49, 33.

FUNCK, Eduard, Musikdirektor und Komponist. † in Flensburg. AMZ 1019; NZ 653; Mu XX, 158; RMTZ 428.

FUTTERER, Karl, Professor, Komponist aus Basel. † 5. November in Ludwigshafen. Orch 313; Si 1588; RMTZ 468; Mu XX, 318. NZ '28, 46.

GARRAUX, Walter, Violinist, Lehrer an der Musikschule. † in Bern (31). NZ 367.

GERSTENBERGER, Heinrich, Komponist. † 6. Februar in Bozen. Musa 93.

GLEHN, Alfred von, Professor, Violoncellist. † in Berlin (69). AMZ 1340.

GLENN, Hope, Sänger. † 8. Juni in London. MMR 213.

GRAMM, Carl, Komponist. † 23. März (72). DMZ 305; MMR 149.

GRAWERT, Theodor, Prof., früherer Armeemusik-Inspizient. † in Berlin (69). St XXI, 164.

GRAZIANI-WALTER, Carlo, Gesangspädagoge und Komponist. † im September in Florenz. MDO 302.

GREBEL-LIPS, Hildegard, Pianistin. † 16. April in Potsdam. MK 17.

GREEN, Samuel, früherer Organist an Manchester Cathedral. † im Oktober in Lytham (80). MMR 373.

GRIESSON, Francis, Komponist, der bekannte Freund Richard Wagners. † in Los Angeles. NZ 463.

GROSAVESCU, Trajan, Tenor der Wiener Staatsoper, wurde von seiner Frau erschossen (32). RMTZ 79; Mu XIX, 543.

GUARNIERI, Francesco de, Violinist und Komponist. † 16. September in Venedig. MDO 302.

GUND, Robert, Pianist, Komponist und Gesangspädagoge. † in Wien (62). AMZ 845; NZ 527; NMZ 48, 524.

HAAS, Rudolf, Opernsänger und Schauspieler am Stadttheater. † in Leipzig (78). AMZ 572; NMZ 48, 415.

HADENFELDT, Lilly, Konzertsängerin und Gesangspädagogin. † in Hamburg. AMZ 805.

HAIGH, Thomas, Dr., Organist der St. Andrew's Cathedral und Professor am Konservatorium. † im August in Sydney (51). MMR 277.

HANCOCK, Charles, Kapellmeister. † 23. Februar in Leicester (74). MMR 149.

HARTEWELT, Wilhelm, Komponist. † Anfang Oktober in Stockholm. AMZ 1183.

HASSENSTEIN, Paul, Komponist. † 22. Januar in Berlin (83). St XXI, 164; MK 18.

HEGAR, Friedrich, Komponist. † in der Nacht vom 1. zum 2. Juni in Zürich (85). Mu XIX, 10; NZ 442; AMZ 695; RMTZ 248; Si 946; MDO 193; MMR 213; St XXI, 254.

HESS, Alfred, Konzertmeister (Violinist) und Musikpädagoge. † in Frankfurt a. M. AMZ 928; RMTZ 348; Orch 264; Mu XX, 158.

HETSCHKO, Egon, Theaterkapellmeister. † 30. September in Biala (27). MK 18.

HOFMANN, Alois, Professor. † September in Wien (68). MK 18.

HOLLMAN, Joseph, Cellist und Komponist. † Januar in Paris (75). MMR 53.

HOLZBOCK, Alfred, Musikreferent. † 28. Mai in Berlin (71). DBJ '28, 110; AMZ 695.

HÖPFL, Joseph, Regisseur der Staatsoper. † in Berlin (54). St XXI, 165.

HUNDOEGGER, Frau Agnes, Gründerin und Ehrenvorsitzende des Tonika-Do-Bundes. † 23. Februar in Hannover (70). MER 53 und 114; Si 348; AMZ 254; NMZ 48, 302.

ISORI, Ida, Konzertsängerin. † Januar in Florenz (50). MK 18.

IWANOFF, Mich. Michailowitsch, Musikkritiker und Komponist. † in Rom (78). AMZ 1206.

JOHNSON, John Hughes, Organist und Chorleiter. † im August in Ottawa, Canada. MMR 277.

JOVÉS, Manuel, Musikdirektor und Komponist. † in Buenos Aires. RMC 298.

JUNEK, Julius, Cellovirtuose, † in Prag (54). NZ 719.

KAHLER, Margarethe, ehem. Opernsängerin, Gesangspädagogin. † 14. Juni in Barmen. DBJ '28, 111.

KALINNIKOFF, Victor Ssergejewitsch, Musikpädagoge, Komponist. Bruder des bekannten Komponisten W. S. Kalinnikoff. † in Moskau (57). AMZ 410; NZ 367.

KELLERMANN, Albert, Musikdirektor und Komponist. † in Berlin (64). DTZ XXV, 380; Si 1622.

KHAN, Inayat, indischer Musikforscher (45). MMR 213; NZ 463.

KIESSLING, H. A., Musikdirektor. † in Frankfurt a. M. (61). AMZ 252; RMTZ 101; NMZ 48, 302; Mu XIX, 620.

KIRCHBACH, Max, Komponist. † 10. März in Darmstadt. AMZ 279; Mu XIX, 620; MER 157.

KOCH, Friedr. E., Professor, Komponist. † 30. Januar in Berlin (64). MER 43; Kl 49, 32; St XXI, 164; AMZ 102.

KOSTALSKY, A. D., Professor, russischer Kirchenkomponist. † in St. Petersburg (70). St XXI, 165.

KOTHEN, Karl Axel, Baron von, Sänger und Komponist. † in Helsingfors (55). [Freundliche Mitteilung von Dr. T. Haapanen.]

KRILL, C., Klavierlehrer und Komponist. † 13. Juli in Apeldoorn (Holland) (81). MMR 277.

KUHLMANN, Prof., Musikdirektor. † in Oldenburg (81). Orch 102.

KÜSTER-HEROLD, Käte, Konzertsängerin. † Januar in Köln. MK 18.

KWAST, James, Klavierpädagoge. † 31. Oktober in Berlin (75). AMZ 1170; NMZ 49, 171;

DMZ 1028; RMTZ 448; Si 1557; Orch 313; Mu XX, 238; NZ 719; MER 410; Kl 50, 19.

LACOMBE, Paul, Komponist. † 5. Juli in Carcassonne (90). MMR 213; NZ 463; RMC 297.

LA MARA (Marie Lipsius), Professorin der Musik und Musikschriftstellerin aus Leipzig. † 2. März auf Rittergut Schmölen bei Wurzen (90). AMZ 279; DMZ 232; RMTZ 101; ZM 382; NMZ 48, 302; Mu XIX, 620; RMC 227.

LANE, G. W. Brand, Leiter und Direktor der Brand Lane Concerts. † 7. November in Manchester (73). MMR 373.

LANGFORD, Samuel, Musikkritiker der Manchester Guardian. † 8. Mai in Manchester (65). MMR 181.

LEONHARD, Albert, Kammersänger a. D. † in Schwerin (72). NZ 591.

LIBERATI, Alessandro, Kapellmeister. † im November in New York. MDO 378; Mu XX, 318.

LINDEMANN, Fritz, Pianist u. Konzertbegleiter. † 24. Mai in Berlin (50). DMZ 523; Si 920; AMZ 695; Mu XIX, 770; NMZ 48, 434; RMTZ 292; NZ 463; Kl 49, 55; DBJ 110.

LIPSIUS, Marie, s. La Mara.

LÖHR, Richard Harvey. Professor, Komponist. † 16. Januar in St. Leonards-on-Sea (70). MMR 53.

LOMBARD, Louis, Musikmäzen, auch ausübender Künstler. † in Genua. RMTZ 498.

LUCIA, Nadir de, Komponist und Kapellmeister. † 29. November in Rom. Mu XX, S. 398.

MAASS, Max, Violin- und Viola-Virtuose, Lehrer am Leipziger Landeskonservatorium. † in Bad Dürkheim (56). NZ 591; RMTZ 410.

MACPHERSON, D. Charles, Organist an der St. Paul's Cathedral. † 28. Mai in London (57). MMR 213.

MATZENAUER, ehemaliger Hofkapellmeister. † in Studenzen in Oststeiermark (80). AMZ 199; RMTZ 79.

MAYER, Frau E., Opernsängerin. † 28. November in Berlin. MMR '28, 21.

MELITZ, Leo, ehemaliger Direktor des Stadttheaters. † in Basel (73). RMTZ 202.

MEYER-OLBERSLEBEN, Max, Komponist, ehemaliger Direktor der Musikschule. † 31. Dezember in Würzburg (78). DMZ '28, 50; AMZ '28, 51; NZ '28, 109.

MILANEZ, Abdon, Komponist und Direktor des Musik-Instituts. † in Rio de Janeiro. NZ 463.

MILATZ, Fritz, Kammermusiker. † 22. September in Barmen (49). Orch 275.

MILDE, Rudolf von, Professor, Kammersänger. † 9. Juli in Berlin (68). Mu XIX, 922; NZ 527; DBJ 113; Orch 228; Kl 49, 68; St 22, 28.

MIRABELLO, Teresa, Klavierpädagogin. † 6. November in Mailand. MDO 378.

MÖDLINGER, Joseph, Bassist der ehemaligen Königlichen Oper. † 14. April in Berlin (79). DBJ 107; AMZ 461; Orch 135; NMZ 48, 370; St XXI, 216; Mu XIX, 694.

MOLDENHAUER, Walther, Prof., Dirigent und Komponist. † 5. September in Berlin (49). AMZ 948; Si 1272; DMZ 842; NZ 591; RMTZ 391; St 22, 29.

MÜLLER, Adolf, Konzertsänger. † in Frankfurt a. M. (69). RMTZ 348; NZ 591.

NIGGLI, Arnold, Musikschriftsteller. † 30. Mai in Zürich (84). AMZ 824; NMZ 48, 459; NZ 463; ZM 605; Kl 49, 55.

NORLIND, Nils Petter, Seminarmusiklehrer. † 12. Oktober in Lund (75). Allmän Musiktidning '28, 16.

OAKEY, George, Musiktheoretiker. † 9. Juni (86). MMR 213.

OLSEN, Ole, Kapellmeister. † 10. November in Oslo (79). Allmän Musiktidning '28, 9; RMC 357.

O'MARA, Joseph, Tenorist, Gründer der O'Mara Opera Company. † 5. August in Dublin (61). MMR 277.

ORASCH, Hans, Hornist des städtischen Orchesters. † in Graz (21). Orch 119.

PATZIG, A., Professor, Pianist und Musikpädagoge. † 28. August in Essen (78). AMZ 928; RMTZ 348; NZ 591.

PAVANELLI, Lamberto, Komponist. † in Varese (36). MDO 265.

PENNARINI, Alois, Direktor des Reichenberger Theaters, einst gefeierter Tenor. † 23. Mai in Reichenberg (57). AMZ 695; NMZ 48, 434; DMZ 693; RMTZ 292; NZ 463; Mu XIX, 922.

PETTINI, Alfredo, Lehrer am Königl. Konservatorium. † 26. Dezember in Rom. MDO '28, 39.

PJATNITZKIJ, Mitrofan Petrowitsch, Musikethnograph. † Ende Januar. AMZ 199.

POZZOLO, Bartolomeo, Domkapellmeister. † 13. Oktober in Como. MDO 340; Mu XX, 238; MMR '28, 21.

PROHASKA, Karl, Professor, Komponist und Lehrer an der Staatlichen Musikakademie. † in Wien (58). Mu XIX, 620; MDO 126; NZ 302; MER 157; MMR 213.

RAABE-BURG, Emmy, Opernsängerin und Gesangspädagogin. † in Berlin (53). Mu XIX, 922.

RAINERI, Franco, italienischer Musikkritiker. † in New York (35). Mu XIX, 770.

REICHEL, Carl Johannes, Seniorchef des Hauses C. G. Röder, Kgl. Sächs. Kommerzienrat. † 9. September in Leipzig (75). RMTZ 391.

RIEMANN, Ludwig, Professor, Musikpädagoge. † 25. Januar in Essen (64). NZ 205; St XXI, 164; Mu XIX, 620; ZM IX, 314; AMZ 114.

RIETSCH, Heinrich, Dr., Professor der Musikwissenschaft, Komponist, der derzeitige Rektor der Universität. † 12. Dezember in Prag (67). ZM X, 193; AMZ '28, 81; RMTZ 498; Mu XX, 398; NZ '28, 46; Kl 50, 19; NMZ 49, 330.

RITTERSHAUSEN, Emil, Flötenbauer. † in Berlin (76). DMZ 447.

ROST, Edmund, Kammermusiker (Hornist). † in Weimar (64). Orch 240; NZ 591.

ROTHWELL, Walter, englischer Musiker, † als Leiter des Philharmonischen Orchesters am 11. März in Los Angeles (55). MMR 149.

RUDNICK, Wilhelm, Komponist. † 7. August in Liegnitz (76). Zeitschr. f. Kirchenmusiker 98; Si 1217; RMTZ 349; NZ 591; AMZ 908; Kl 50, 19.

SCHEURLEER, Daniel François, Dr.h.c., Musikgelehrter. † 6. Februar im Haag (72). ZM IX, 382; DMZ 206; RMTZ 79; Mu XIX, 542. Bulletin de la Soc. „Union musicologique" VII, 129; AMZ 162.

SCHINCK, Adolf, Obermusikmeister a. D. † 19. Juni in Berlin (78). MK 19.

SCHMIDT, Felix, Professor, Gesangsmeister und langjähriger Chorleiter d. Lehrergesangvereins. † 3. September in Berlin (79). AMZ 927 u. 984; St 22, 19; Si 1243; Orch 264; NZ 591; Kl 50, 6.

SCHMIDT, Leopold, Dr., Musikkritiker. † 30. April in Berlin (68). Si 705; AMZ 507; RMTZ 184; Orch 150; NZ 367; Mu XIX, 694; MMR 181; NMZ 48, 415; St XXI, 254.

SCHNEIDER, Hans, Universitätsmusikdirektor in Prag. † Januar in Karlsbad. MER 157.

SCHWAB, Friedrich, amerikanischer Musikkritiker. † in Paris. AMZ 780; Mu XIX, 846; NZ 591.

SCUDERI, Salvatore, Komponist und Gesangsmeister. † 10. Januar in St. Leonards-on-Sea (84). MMR 53.

SEGNITZ, Eugen, Professor, Musikschriftsteller in Leipzig. † 25. September in Berlin (65). NZ 653; Si 1430; Orch 289; RMTZ 410; Kl 50, 6; MER 410.

SEGNITZ, Kläre, Konzertsängerin. † im Juli in Leipzig. MK 19.

SIEVERS, Heinrich, Musikdirektor. † in Hannover. AMZ 1291.

SIRÉ, Johanna, Gesanglehrerin. † 30. Oktober in Köln. RMTZ 448; AMZ 1263; DTZ XXV, 308.

SQUIRE, William Barclay, Musikgelehrter. † 13. Januar in London (71). Bulletin de la Soc. „Union musicologique" VII, 133; MMR 53; ZM IX, 313.

STALLMANN, Caesar, Organist der St. Georgskirche. † in Hamburg (71). AMZ 780.

STAMMER, Emil, Baßbuffo am ehemal. Königl. Opernhaus. † in Berlin. AMZ 45.

STARMER, William Wooding, Professor, Organist, Komponist und Mitarbeiter an Groves Lexikon. † 27. Oktober in Tunbridge Wells (60). MMR 373.

STEINWAY, Fred. T., Chef des Hauses Steinway & Sons. † 17. Juli in New York (67). Si 1110; AMZ 862; Mu XIX, 922; RMTZ 326; MMR 245.

STENHAMMAR, Wilhelm, Komponist. † 21. November in Stockholm (56). AMZ 1263; Si 1655; MMR 373; DMZ 1122; RMTZ 483; Mu XX, 318.

STOLZENBERG, Georg, Musikschriftsteller. † in Berlin (71). AMZ 845.

STRINDBERG, Axel, Pianist. † Februar in Stockholm (81). MK 19.

SUCHER, Rosa, ehemalige Königl. preußische Kammersängerin. † 16. April in Eschweiler (78). DBJ 107; AMZ 479; RMTZ 168; Orch 135; MMR 149; St XXI, 254; NMZ 48, 370; NZ 367; Mu XIX, 694; RMC 227.

SUCHSDORF, Otto, Komponist. † 27. Juni in Berlin. MK 19.

SÜSS, Carl, Musiklehrer i. R., Verf. des Katalogs der Frankfurter Stadtbibliothek. † 4. Juli (73). ZM IX, 655.

SVEINBJÖRNSSEN, Sveinbjörn, isländischer Komponist. † 23. Februar in Kopenhagen (80). NMZ 48, 302; AMZ 225; Si 348; RMTZ 101; Mu XIX, 620.

SYLVESTREI, Erfinder der Okarina. † in Venedig (97). NZ 302.

TEQUI, Operettensänger. † im Mai in Paris. (85). MMR 213.

TERZIANI, Raffaele. Gesangsmeister. † 5. Dezember in Rom (68). MDO '28, 39.

TEUCHERT, Emil Ludwig, Kammervirtuose und Musikschriftsteller. † 11. Februar in

Dresden (69). Mu XIX, 542; DMZ 207; NMZ 48, 302; NZ 302.

TEWELES, Heinrich, früherer Direktor des Deutschen Landestheaters. † in Prag (71). Orch 252.

TROITZSCH, Otto, Stadtmusikdirektor a. D. † in Peine. Orch 150.

TÜRNPU, Konstantin, Komponist und Dirigent, † in Reval (62). RMTZ 248; Mu XIX, 770; NZ 463; MK 19.

UDEL, Karl, Professor, Cellist und Gründer des Udel-Quartetts. † in Wien (83). AMZ 114; MK 19.

URBACH, Ernst, Komponist. † in St. Blasien (55). NZ 463.

URBACH, Otto, Professor, Leiter des Pädagogiums der Tonkunst. † 14. Dezember in Dresden (57). AMZ 1340; Si 1768; NZ '28, 46; DTZ XXVI, 12.

VIGNA, Arturo, Kapellmeister. † 5. Januar in Mailand. MDO 30.

VOGT, Aug. Stephan, Dr., Gründer des Mendelssohn-Chors. † in Toronto (66). DTZ XXV, 163; RMTZ 292.

VOIGT, Alfred, Opernsänger am Reußischen Theater in Gera. † in der Jenaer Klinik. NMZ 48, 546.

WALLBERG, Iwan, Gesangspädagoge. † in Berlin (70). AMZ 45.

WAMBOLD, Ludwig, Musikpädagoge und Komponist. † in Leipzig (60). NZ 302.

WEGMANN, Minette, Pianistin und Musikpädagogin. † in Braunschweig (74). NZ 367.

WEINER, Heinrich, Kapellmeister, Musikpädagoge und Musikreferent. † 6. Oktober in Prag (77). AMZ 1113; NZ 719.

WERNER, Heinrich, Dr., Freund Hugo Wolfs. † in Wien (63). Orch 119.

WERNER, Theodor, Violinvirtuose. † 23. August in Leyden (64). RMC 298.

WHITEMOR, Cuthbert G. Flamank, Professor an der Königl. Musikakademie. † 10. September in London. MMR 309.

WOLKAN, Rudolf, Prof. Dr., Präsident des österreichischen Volksliedunternehmens (67). NZ 653.

WOOD, Daniel, Professor an der Royal Academy und Royal college of music (Flötist). † 30. November in London. MMR '28, 21.

ZEIDLER, Max, Kammermusiker, Violoncellist des Berliner Staatsopernorchesters. † in Juist. Mu XIX, 922; RMTZ 326; Orch 228; NMZ 48, 524.

ZELLE, Friedrich, Prof. Dr., Realschuldirektor a. D. und Musikgelehrter. † im September in Berlin (83). ZM IX, 654; St 22, 29; Kl 50, 6.

VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1927 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen[1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse

Abert, Hermann. Illustriertes Musik-Lexikon s. unter Musik-Lexikon.

National **academy** of music. The violinist's dictionary. New York, University Society. 8⁰. 194 p. 60 c.

Akimowa-Malowa, N. P. Kleiner Katalog der Musikinstrumentensammlung des Musikhistorischen Museums der Akademischen Staatsphilharmonie in Leningrad. Mit Vorwort von N. F. Findeisen. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag der Staatsphilharmonie. (17×13.) 55 S. Rub. 0,35.

(**Altmann,** Wilhelm)*: Internationale Musikausstellung Genf 1927. Preußische Staatsbibliothek. Musik-Handschriften. Berlin 1927. 8⁰. 47 S. mit 1 Titelb. u. 1 Faks.

Altmann, W. Handbuch für Streichquartettspieler s. Abschnitt VII.

Altmann, Wilhelm.* Reger-Katalog. Vollst. Verz. sämtl. im Druck ersch. Werke, Bearbeitgn. u. Ausg. Max Reger's mit Preisangabe nebst systemat. Verz. u. Registern aller Titelüberschriften, Textanfänge u. Dichter, deren Gedichte Reger vertont hat. Zsgst. 2., erg. Aufl. Berlin ('26), Simrock. 8⁰. 56 S. 1 Titelb. Kart. ℳ 3.

Amory, A. H. Muziek — woorden boekje, bevattende de verklaring der meest gebruikelijke kunsttermen op muzikaal gebied. Nieuwe herziene uitgaaf. Utrecht, Wagenaar. kl. 8⁰. 103 p. F 0,60.

Baltzell, Winton James. Noted names in music with concise biographical data on the noted musicians of today and the most noted of the past. Boston, O. Ditson. 8⁰. 108 p. 60 c.

Stadtbücherei Elberfeld. Ludwig van **Beethoven.** Literatur u. Noten. [Elberfeld, Stadtbücherei.] 1927. 8⁰. 15 S. in Maschinenschrift. ℳ 0.20.

Blom, Eric. A general index to modern musical literature in the English language. London, Curwen. 8⁰. 160 p. 5 s.

Böhm, C. s. Abschnitt VII.

Bouman, Leon C. 2500 vreemde woorden in de muziek. Met een toelichting over de Italiaansche uitspraak door mej. J. L. Cohen. Benevens een lijst van de meest bekende Nederlandsche componisten en musicologen . . . . 81ᵉ tot 95ᵉ duizend. Amsterdam, Seyffardt. kl. 8⁰. 161 p. F 0,40.

---

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Spanien, Rußland und Polen erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren: Prof. Dr. Angul Hammerich in Kopenhagen, C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm, Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haapanen in Helsingfors, Dr. Higini Anglès, Bibliothekar an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona, S. Ginsburg, Professor am russischen Institut für Kunstgeschichte in Leningrad, und Prof. Dr. A. Chybiński in Lwów. Die Direktion der Library of Congress in Washington hatte die Güte, mir die für das Institut gedruckten Titel der 1927 neuerschienenen amerikanischen Musikliteratur einzusenden. Die Preise der Bücher entnahm ich dem offiziellen Anzeiger „The Publisher's Weeckly". Für die übrige außerdeutsche Musikbibliographie bin ich der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig zu Dank verpflichtet. Die Titel der Doktordissertationen wurden mir von den betreffenden Herren Dozenten freundlichst übermittelt.

Brav, Ludwig. Thematischer Führer durch klassische und moderne Orchestermusik zum besond. Gebr. f. d. musikal. Film-Illustration, mit einer Abh. Die Praxis der Bearbeitung und Besetzung für kleines Orchester. Berlin, Bote & Bock. 4⁰. IV. 130 S. m. Abb. ℳ 2,50. [Derselbe.] Thematischer Führer durch die Orchestermusik des Verlages Ed. Bote und G. Bock. Ebenda. 4⁰. IV, 104 S. ℳ. 1,50. [Derselbe.] Die Praxis der Bearbeitung und Besetzung für kleines Orchester. Ebenda. 4⁰. S. 111—130 m. Abb. ℳ 1,20.

Deutsches **Bücherverzeichnis** der Jahre 1921-1925. Stich- und Schlagwortregister. Lfg. 12. = d. Gesamtwerkes Lfg. 38. (Musik — Pforzheim.) Leipzig, Verlag d. Börsenvereins d. Deutschen Buchhändler zu Leipzig. 4⁰. S. 326—480. ℳ 10.

Cambridge University Library — Rules for the catalogues of printed books, maps, and music. Cambridge Univers. Press. 8⁰. 5 s.

Demjanow, N. Chorrepertoire. Methodisch-Bibliographischer Anzeiger. [Russ. Text.] Bd. 1 u. Bd. 2. [Moskau], Verlag „Doloj Negramotnostj". (23×15.) 54 u. 99 S. Rub. 0,75 u. 0,85.

Diccionario de la Música Ilustrado. Fasc. 1—6. Directores técnicos Jaime Paissa und Clemente Lozano. Barcelona, Central Catalana de Publicaciones. 8⁰.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié sous la direction de Dom Fernand Cabrol et de Dom Henri Leclercq .... Fascicules 78—79. Paris, Letouzey et Ané. 8⁰.

Dictionnaire pratique des connaissances religieuses. [Darin:] Musique sacrée. Paris ('26), Letouzey et Ané. 8⁰.

Engelhardt, Wolfgang. Beethoven-Literatur in der Volksbücherei. (Bücherei u. Bildungspflege. Beih. 3.) Stettin, Verl. „Bücherei u. Bildungspflege". gr. 8⁰. 22 S. ℳ 0,80.

Epstein, Peter.* Katalog der Musikinstrumente im Historischen Museum der Stadt Frankfurt am Main. Frankfurt a. M. [Höllgasse 13], Histor. Museum d. Stadt Frankf. a. M. gr. 8⁰. 32 S. 8 Taf. ℳ 1,50.

Erdmann, Hans, und **Giuseppe Becce.** Allgemeines Handbuch der Film-Musik. Unter Mitarb. von Ludwig Brav. 1. Musik u. Film. Verzeichnisse. 2. Thematisches Skalenregister. Berlin-Lichterfelde, Schlesingersche Buchh 4⁰. XI, 155 S., 1 Taf.; VIII, II, 226 S. Geb. ℳ 30.

Esposizione* internazionale La Musica nella vita dei popoli, Francoforte sul Meno, Giugno—Agosto 1927. **Catalogo*** della Sezione Italiana. Regno d'Italia—Ministero della pubblica istruzione, Direzione generale per le antichità e belle arti. Roma 1927. (Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli. Milano—Roma.) 4⁰. 161 p., tavole.

Friedrichs, Karl. Musikfremdwörterbuch. Kurze Erklärg. musikalischer Kunstausdrücke und Zeichen. (Lehrmeisterbücherei. Nr. 834—835.) Leipzig, Hachmeister & Thal. kl. 8⁰. 56 S. ℳ 0,70.

Funk, Addie. Vienna's musical sites and landmarks. Ill. Wien, Knoch's Informator Edition. (R. Lechner in Komm.) 8⁰. VII, 196 S., zahlr. z. T. farb. Taf. Geb. ℳ 8,40.

Gehrkens, Karl Wilson. Handbook of musical terms. (Pocket music student.) Boston, Ditson. 8⁰. 103 p., diagrs. 60 c.

Grove, George.* Dictionary of music and musicians. 3rd ed. Edit. by H. C. Colles. (In 5 vols.) London, Macmillan. gr. 8⁰. Je 30 s. [Ende Dezember wurde der 3. Band angezeigt.]

Katalog der fürstlich Stolberg-Stolberg'schen Leichenpredigten-Sammlung. (Geleitw.: Werner Konstantin von Arnswaldt. (In Liefgn.) Leipzig, Degener & Co. gr. 8⁰. Je ℳ 8.

Lerche, Julius. Das Wort zum Lied. 2000 der beliebtesten Konzertlieder im Texte. 3. unveränd. Aufl. Berlin, Bote & Bock. 8⁰. 338 S. Geb. ℳ 4.

Litterscheid, Franz. Musikal. Kunstausdrücke. Durchgeseh. von Chr. Knayer. 13. Tsd. Stuttgart, Grüninger Nachf. E. Klett. 16⁰. 80 S. ℳ 0,60.

Meyer, Kathi. Katalog der Internationalen Ausstellung Musik im Leben der Völker, Frankfurt a. M. 11. Juni bis 28. Aug. 1927. Frankfurt a. M., Internat. Ausstellg. Musik im Leben d. Völker. gr. 8⁰. VIII, 341 S., 49 Taf., 1 Pl. ℳ 15.

Illustriertes **Musik-Lexikon.*** (Bearb.: Friedr. Blume, Rudolf Gerber, Hans Hoffmann [u. a.].) Hrsg. von Hermann Abert. Mit 503 Bildern auf 72 Taf. u. zahlr. Notenbeisp. Stuttgart, Engelhorns Nachf. 4⁰. 542 S. Geb. ℳ 48. In 11 Lfgn. je ℳ 4.

Der schweizerische **Musikverlag.** Mitteilgn. über die in der Schweiz erschienenen Musikalien. Hrsg. vom Verband der Musikalienhändler u. Verleger in der Schweiz. Nr. 10. Neuigkeiten des schweiz. Musikverl. umfassend den Zeitr. vom 1. 10. 1926 bis 30. 9. 1927. Bern, Müller & Schade.

Nordlind, Tobias. Allmänt musiklexikon. 2:a omarb. uppl. D. 1. (In c. 15 Liefgn.) Stockholm, Wahlström & Widstrand. Je Kr. 2.50.

Hans **Pfitzner.*** Verzeichnis sämt. erschienenen Werke hrsg. vom Hans Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst e. V. Mit einem Vorwort „Hans Pfitzner und die absolute Musik" von Alexander Berrsche. München ('26), O. Halbreiter. 8⁰. 43 S. ℳ 1,50.

Pulver, Jeffrey. A biographical dictionary of old English music. London, K. Paul. [New York, Dutton.] gr. 8⁰. 549 p. 25 s.

Riemann, Hugo. Musiklexikon. 11. Aufl. Bearb. von Alfred Einstein. [25—30 Liefergn.] Berlin, M. Hesse. 4⁰. Je ℳ 1,60.

Schmidl, Carlo. Dizionario universale dei musicisti. [In Liefgn.] Milano, ('25). Sonzogno. 4⁰. Je L 1.

Squire, William Barclay.* Catalogue of the King's Music Library. Part I. The Handel Manuscripts. London: British Museum, Quaritch, Oxford Univ. Press, Kegan Paul. gr. 8⁰ XI, 143 p. 5 tab. Geb. 15 s.

Die neuesten **Schlager.** (Was man heute singt. Bd. 30.) Köln-Sülz, J. Böttger. 16⁰. 4, 32, 4 S. ℳ 0,20.

Preußische **Staatsbibliothek** s. Altmann, Wilhelm.

Stahl, Wilhelm. Musik-Bücher d. Lübecker Stadtbibliothek. (Veröffentlichungen d. Stadtbibl. d. Freien u. Hansestadt Lübeck. Stück 4, Tl. 1.) Lübeck, Lübecker Stadtbibliothek. gr. 8⁰ 42 S. ℳ 0,75.

Teichmüller, Robert, u. **Kurt Herrmann.*** Internationale moderne Klaviermusik. Ein Wegweiser u. Berater. Leipzig, Gebr. Hug & Co. 8⁰. VIII, 200 S. ℳ 4.

Deutsche **Theater-Ausstellung** Magdeburg 1927. Amtlicher Katalog. Hist. Abt. Künstler. Abt. Kultur-Abt. Kunstausstellg. Bühnentechnik. Bühnenarchitektur. Magdeburg, Mitteldeutsche Ausstellungs-Gesellschaft. 8⁰. XXVII, 316 S., 1 Taf. mit farb. Plan. ℳ 2.

Les **Trésors** des bibliothèques de France. Manuscrits, incunables, livres rares, dessins, estampes, objets d'art, curiosités, bibliographiques. Tome I. [In Lieferungen.] Paris, G. van Oest. 4⁰.

Uspenskij, W. D. 500 Lieder für das Dorf. Anzeiger musikalischer Chorwerke. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Nowaja Moskwa". (24×16.) 87 S. Rub. 1.

Verzeichnis* der im Jahre 1926 im deutschen Reiche u. in den Ländern deutschen Sprachgebietes sowie der für den Vertrieb im deutschen Reiche wichtigen, im Auslande erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordnung nebst systemat. geordn. Übersicht u. e. Titel- u. Text-Reg. (Schlagwort-Reg.) Jg. 75. Leipzig, Hofmeister. 4⁰. 365 S. ℳ 30.

Veys, A. Verklaring van al de musiekuitdrukkingen. Pitthem, J. Veys. gr. 8⁰. 48 p.

Was man heute singt. Bd. 28. Karnevalslieder. Sonderausg. kl. 8⁰. 38 S. Bd. 29. 32 S. Bd. 30. Die neuesten Schlager. 4, 32, 4 S. Köln-Sülz, Joh. Böttger. Je ℳ 0,20.

Wilkowir, E. Musikrepertoire [zum 10jährigen Oktoberjubiläum]. [Russ. Text.] Moskau u. Leningrad, Verlag „Moskowskij Rabotschij". (18×13.) 44 S. Rub. 0,50.

Wolley, Reginald M. Catalogue of the manuscripts of Lincoln Cathedral Chapter Library. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 18 s.

II.

Periodische Schriften

Von den laufenden Zeitschriften sind nur die Neuerscheinungen berücksichtigt.

L'**Action** musicale. Revue mensuelle. Organe officiel du Comité d'action des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique de Belgique. [1. Jg.] (Nr. 1. 15. fevrier '27.) Bruxelles, A. Ysaye. 4⁰. Jährl. fr. 30.

Almanach der deutschen Musikbücherei auf d. J. 1927 s. Abschnitt V unter Beethoven-Almanach.

Almanach des Theaters der Stadt Koblenz. Hrsg. von Werner H. Kauffmann. (Schriftl.: K. Pempelfort und G. Amundsen.) Jg. 1. Düsseldorf, Lintz in Komm. gr. 8⁰. 112 S. m. Abb. ℳ 2.

Almanach. Theater der Stadt Münster. Schriftl.: A. Schlee. Hrsg. von d. Intendanz d. Theaters. (Intend.: Hanns Niedecken-Gebhard.) Leipzig, M. Beck. gr. 8⁰. 11 S. m. Abb. ℳ 1.50.

Annuaire des Artistes et de l'Enseignement dramatique et musical pour 1927. 36ᵉ année. Paris, 15, rue de Madrid. 8⁰. 1400 p. Geb. fr. 50.

Annuaire dramatique et musical belge. Edition 1926. Vilvorde, 79, rue de Flandre. 8⁰. 676 p. ill.

Annuaire général du spectacle, de la musique et du cinéma. 4ᵐᵉ année. Bruxelles, H. H. Wauthoz-Legrand. gr. 8⁰. 464. — CIX p. fr. 20.

Annuario [della] accademia di Santa Cecilia, dal 1⁰ Luglio 1925 al 30 Giugno 1926, CCCXLI—CCCXLII. Roma, tip. A. Manuzio. 8⁰. 232 p.

Annuario musicale-teatrale del 1927. Roma, Piazza S. Claudio N. 92.

Aschaffenburger-Beethovenfest-Blätter. Monatl. hrsg. v. Hermann Kunigraber. Jan. (—April). 1927. (4 Nrn.) Aschaffenburg, Beethovenfest-Selbstverlag. [Städt. Musikdirektion.] 8⁰. Je 11 S. in 1 Bd. geh. ℳ 1,20.

Bach-Jahrbuch.* Hrsg. v. Arnold Schering. Jg. 23. 1926. (Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Vereinsj. 27, 2.) Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. III, 168, 24 S. Lw. u. geh. ℳ 7,50.

Das **Bärenreiter-Jahrbuch.** Dritte Folge. 1927. Hrsg. v. Karl Vötterle. Augsburg [jetzt Kassel], Bärenreiter-Verlag. 8⁰. 64+48 S. ℳ 0,75.

Neues **Beethovenjahrbuch,*** begründet u. hrsg. von Adolf Sandberger. 3. Jahrg. Augsburg, Filser.

Blätter der [sächs.] Staatsoper (Verantw.: Hans Tessmer.) 1927/1928. Nr. 1. Aug. [12 Hefte.] [Dresden, Buchdr. d. W. & B. v. Baensch-Stiftg.] gr. 8⁰. Jährl. ℳ 6.

Liturgische **Blätter** für Prediger und Helfer, hrsg. von Rud. Otto, Gust. Mensching, René Wallau. (Reihe 2, H. 2. Nr. 88—97.) Julius Smend zum 70. Geburtstag gewidmet. Gotha, L. Klotz. [Dasselbe.] Reihe 2, H. 3. Neue Gebets-Lieder zu Lesungen für das Kirchenjahr. Ebenda. gr. 8⁰. II, S. 49—95, II, S. 97 bis 147. Je ℳ 2,40 und ℳ 1,60.

Württembergische **Blätter** für Kirchenmusik. Hrsg. vom Evang. Kirchengesangverein für Württemberg e. V. (Hrsg. von Rich. Gölz.) Jg. 1. 1927. (Tübingen, Hauffstr. 10, Evang. Kirchengesangverein f. Württemberg.) gr. 8⁰. Jährlich ℳ 2.

Hamburger **Bühnen-Führer:** Jahrb. des Hamburger Stadt-Theaters, d. Thalia-Theaters u. d. Deutschen Schauspielhauses in Hamburg. (Hrsg.: Otto F. Schütte.) 1927/28. Hamburg, Bühnenführer-Verlag Otto Schütte. gr. 8⁰. 160 S. m. Abb., ℳ 1,50.

Deutsches **Bühnen-Jahrbuch.*** Jg. 39. 1928. Berlin, Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen, Keithstr. 11. 8⁰. XVI, 864 S., 6 Taf. Geb. ℳ 7.

Bundeszeitung des Deutschen Mandolinen- und Gitarrenspieler-Bundes (e. V.), Sitz Leipzig. Verantw.: Albert Liesegang. Jg. 1. 1927. (12 Hefte.) Leipzig, Postscheckkonto 61952, Deutscher Mandolinen- und Gitarrespieler-Bund. gr. 8⁰. Jede Nr. ℳ 0,25.

Calais Artiste. Journal de théâtre. Revue musicale, dramatique et littéraire. Calais, imp. E. Govaert. Fol.

Conférences de l'Art pour tous. Paraissant le 1er de chaque mois. Ire année. No. 1. Août 1927. Paris, administration, 63, boulevard Voltaire. 8⁰. Jährlich 29 fr. et 38 fr. selon les pays.

L'**Édition** musicale vivante. Revue mensuelle. Dir.: Emile Vuillermoz. Paris, administration, 14, Boulevard Poissonnière. Jährlich fr. 40.

Fulles Musicals. Revista Patrocinada per l'Associació de Musica da Càmera. Fasc. 1—3. Barcelona. 8⁰. ('27.) Monatl. für die Mitglieder.

Die **Geige** und verwandte Instrumente. Monatsschrift f. Geiger u. Geigenbauer. Hrsg. von Otto Möckel. Jg. 2. Berlin, Ansbacher Str. 4, Möckel. Viertelj. ℳ 1,50.

Österreichische **Gitarre-Zeitschrift.** 1. Jg. [Nr. 1. August 1926.] Gegründet u. hrsg. von Jacob Ortner. Wien, Öster. Gitarre-Zeitschrift, Böcklinstr. 6. Erscheint vierteljährl. 4⁰. Jährl. Sch. 6, für das Deutsche Reich ℳ 5.

Guida del musicista (Bologna musicale, anno III, 1927). Bologna, casa musicale edit. ditta C. Sarti. 16⁰. 200 p.

Der **Harmoniumfreund.** Zeitschr. f. Hausmusik und Kunst. (Hauptschriftl.: Willy Bitterling-Lehe, f. techn. Fragen: H. Wees, f. Musik: Paula Simon-Herlitz.) Jg. 1. [12 Hefte.] Berlin, Carl Simon. gr. 8⁰. Viertelj. ℳ 0,75. Einzeln je ℳ 0,30.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1926. Hrsg. von Rudolf Schwartz. 33. Jg. Leipzig, C. F. Peters. 4⁰. 120 S. ℳ 5.

Schweizerisches **Jahrbuch*** f. Musikwissenschaft. Hrsg. von d. Ortsgruppe Winterthur d. Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft. Bd. 2. Aarau, Sauerlaender & Co. gr. 8⁰. 183 S., 2 Taf. ℳ 4,50.

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes.* Hrsg. vom Hauptausschuß des Deutschen Sängerbundes. (Die Bearb. bes. Johs. Poppe und Franz Jos. Ewens. Jg. 3.) 1928. Dresden ('28), Limpert. 8⁰. 188 S. m. Abb., mehr. Taf. ℳ 2,50.

Jahrbuch des Hallischen Stadttheaters. Hrsg. von Kurt Hennemeyer. Bd. 1. 1927/1928. Halle, Karras & Koennecke. gr. 8⁰. 119 S. m. Abb. ℳ 2,50.

Jahrbuch des National-Theaters Mannheim. Hrsg. von Werner H. Kaufmann. (Schriftl.: Erich Dürr.) Jg. 1. 1927. Düsseldorf, E. Lintz in Komm. 4⁰. 128 S. m. Abb. ℳ 2.

Jahrbuch des Reuß. Theaters. Hrsg. von Heinrich XLV. Erbprinz Reuß. Leipzig, M. Beck. gr. 8⁰. XII, 130 S. m. Abb., Faks., 7 Taf. ℳ 5.

Jahrbuch der Vereinigten Städt. Theater Düsseldorf. [2.] 1927/28. (Red. d. literar. Tls.: Kurt Heynicke.) Düsseldorf, Ed. Lintz. gr. 8⁰. 227 S. m. Abb. ℳ 2.

Jahrbuch des Zürcher Stadttheaters. Hrsg. von Paul Trede. Jg. 6. Zürich, Stadttheater. gr. 8⁰. 58 S., 16 S. Abb. fr. 1.

Jahrbuch für Liturgiewissenschaft. In Verb. mit A. Baumstark u. A. L. Mayer hrsg. von Odo Casel. Bd. 6. Münster i. W. ('26), Aschendorff. 4⁰. III, 443 S. M. 16,80.

Kerkmuziek en liturgiek. Maandschrift tot bevordering van het kerkgezang en den eeredienst. 1e jaarg. 1927. Nr. 1. (Jan.) Assen, Van Gorcum & Co. Jährlich (12 nrs.) fr. 3.

Der **Kino-Kapellmeister.** Monatsschrift für unsere Kino-Orchester. Fachlich geleitet von Hans Dorasil. Verantw.: F. A. Pleyer. Jg. 1. 1927. [12 Nummern.] Aussig, Kinolitera. [Leipzig, Nürnbergerstr. 52, H. Dege.] 4⁰. Halbjährlich ℳ 4.

Der **Komponist.** Halbmonatsschrift für Tonsetzer u. Musikschriftsteller. Offizielles Organ des „Schumann-Bundes", Vereinigung deutscher Sängerinnen. (Jg. 1.) 1927. Hrsg.: Hermann Klamfoth, Berlin W 57, Elssholzstr. 23. 4⁰. Viertelj. ℳ 1,50.

Der **Kreis.** Arbeits- u. Mitteilungsblatt f. Singkreise. (Schriftleit.: Fritz Reusch.) Jg. 5. [8 Hefte.] Wolfenbüttel, G. Kallmeyer. gr. 8⁰. Jährl. ℳ 4.

Mandssangen. Oslo. Erscheint einmal monatlich; jährl. 6 Kr.

Die **Meininger.** (Monatsblätter d. Landestheaters u. d. Landeskapelle Meiningen.) 1927/28. (12 Hefte.) Meiningen, Junghanss & Koritzer [; aufgest.], Brückner & Renner. 8⁰. Je ℳ 0,50.

De Musica. Zeitschrift des Staatsinstituts für Kunstgeschichte. [Russ. Text.] Heft 3. Leningrad, Verlag „Academia". (23×15.) 220 S. Rub. 2,60.

Tröndersk **musikblad.** Trondhjem. Erscheint zweimal monatlich. Jährl. 5 Kr.

Norsk **musikerblad.** Oslo. Erscheint einmal monatlich, jährl. 3 Kr.

Musiker-Kalender. 1927. Deutscher Musiker-Verband. Berlin, Bernburgerstr. 19, Deutscher Musiker-Verband. kl. 8⁰. 176 S. Geb. M. 1,10.

Hesses **Musiker-Kalender*** (vereinigte Kalender Hesse-Stern). 50. Jg. 1928. 3 Bde. Berlin, M. Hesses Verlag. kl. 8⁰. 29+158 S.; 18 S. Schreibp.; 982; 700+42 S. Geb. u. geh. ℳ 8,50.

Neue Musik. Zeitschrift der Leningrader Assoziation für moderne Musik. Herausgegeben von Igor Glebow u. Simon Ginsburg. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (20×14.)

Musik-Spiegel. (Schriftl. Hellmuth Kaupisch. [Jg. 1927. Etwa 6 Hefte.]) H. 1. (Sortimenter-Werbezeitschrift.) Hamburg, Hellm. Kaupisch. kl. 8⁰. Jedes H. ℳ 0,12.

Allmän **Musiktidning.** 1 årg. 1928. [Halbmonatlich.] Redaktör: T. Norlind. Stockholm, Södra Kungstornet, Kungsgatan 33. Jährlich Kr. 15.

Music trades diary, directory and year book, 1927. London, G. D. Ernest. 8⁰. 80 p. and diary, 2 s. 6 d.

„**Musique.**" Revue d'histoire, de critique, d'esthéque et d'information musicales. Paraissant le 15 de chaque mois. Ire année. No. 1. 15 octobre 1927. Paris, administration, 252, rue du Faubourg-Saint-Honoré. 4⁰. Jährlich fürs Ausland 48 fr.

Dänische **Musik-Zeitschrift.** 3. Jg. H. 1–10. [Dän. Text.] Kopenhagen, Pio. Kr. 7,50.

Muziek en religie. Orgaan van het genootschap „Muziek en religie". 1e jaarg. No 1 (April). Amsterdam, N. J. Paris. Jährl. (4 nrs.) F 3,50.

Muziek-Kunstkalender voor het jaar 1928. Met 27 portretten van Nederlandsche musici. s'Gravenhage, J. Ph. Kruseman. F 2,75.

Aschaffenburger **Nachrichten** für Musik, bildende u. darstellende Kunst. Monatsschrift. Hrsg.: Die städtische Musikdirektion. Verantw.: Herm. Kundigraber. [Jg. 1.] 1927. (12 Hefte.) Aschaffenburg, F. Kuthal. 8⁰. Je ℳ 0,30.

116. **Neujahrsblatt** der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich s. Abschnit V unter Hegar, Friedr.

Notiz-Kalender für Musiker und Musikfreunde. Offiz. Jahrb. d. österr. Musikerverbandes. Red. von Viktor A. Sibrawa. Jg. 3. Wien, Perles. 16⁰. 132 S., Schreibp. Geb. ℳ 2.

Oper.* Jahrbuch. Hrsg. von Hans Heinsheimer u. Paul Stefan. [Jg. 2.] Wien, Universal-Edition. gr. 8⁰. 112 S. m. Abb. ℳ 2,50.

Deutscher **Organisten-Kalender.** (Jg. 2.) 1928. Leer i. O., E. Philipp. [Komm.: O. Borggold, Leipzig 1927.] kl. 8⁰. 84 S. ℳ 1.

Persimfans. Zeitschrift des Ersten Symphonischen Ensemble des Moskauer Sowjets. [Russ.

Text.] Herausgegeben von A. S. Zukker. Moskau [Verlag des Ensemble]. (29×31.)

La **Revista** de música. Revista mensual internacional de música antigua y moderna. Director: Guido Valcarenghi. Buenos-Aires, San Martin 523.

Revista Parroquial de Música. Sagrada. Any I. ('27.) Director D. Mas i Serracant, Barcelona. 4⁰. Jährl. 15 Pts.

Revue Pleyel. Parait mensuellement. Paris, 22, Rue Rochecouart. quer gr. 8⁰. Jährl. fr. 30. Einzelne Nummer fr. 3.

Frankfurter **Rundschau.** Kunst, Literatur, Musik. Vortrag. Programme f. Saalbau, Volksbildungsheim, Frankfurt. Zoo, Palmengarten. Verantw.: H. Pfeifer. Jg. [1.] 1927. Frankfurt a. M., Frankf. Verkehrsverlag. 46×31,5 cm. Einzelheft ℳ 0,20.

Limperts **Sängertaschenkalender** 1928. (Bearb. von Johs. Poppe.) Dresden, Limpert. 16⁰. II, 128 S. m. 1 Abb. Geb. ℳ 0,50.

Skizzen. Ill. Monatsschrift f. Kunst, Musik, Tanz. Sport, Mode u. Haus. (Verantw.: A. Weidemann.) [Jg. 1.] 1927. 12 Hefte. Berlin, A. Nauck & Co. 4⁰. Jedes Heft ℳ 0,50.

Spiel' und sing! Blätter f. Pflege u. Hebung d. Volksbühne u. Volksunterhaltg. (Hrsg.: Valentin Mayer, Schriftl.: Heinr. Buchner.) Jg. 1. 1927. (12 Nrn.) München, Val. Höfling. 8⁰. Jährlich ℳ 1,50.

Der **Tanz.** Monatsschrift f. Tanzkultur. Verantw.: J. Lewitan. [Jg. 1.] 1927. (12 Hefte.) München, Münchner Turm-Verlag, F. Bilse. 4⁰. Jedes Heft ℳ 1.

Frankfurter **Theater-Almanach** für Opernhaus, Schauspielhaus, Neues Theater, Neues Operettentheater. (Amtl. Ausg. Verantw.: M. Müller-Waldenburg. Jg. 11.) 1927/1928. Frankf. a. M., M. Koebcke. gr. 8⁰. 138 S. mit z. T. farb. Abb. ℳ 4.

Der **Ton.** Ein neues Magazin f. Musik- u. Tanzfreunde. (Schriftl.: G. Meyer.) Jg. 1. [12 Hefte.] Berlin, Edition Accord. gr. 8⁰. Jedes Heft ℳ 0,25.

Tonekunst. Oslo. Erscheint zweimal monatlich, jährl. 6 Kr.

Forberg's **Tonkunst-Kalender** 1928. Franz Schubert zum Gedächtnis anläßl. d. 100. Wiederkehr s. Todestages. 1928. [Leipzig], Rob. Forberg. gr. 8⁰. 60 Bl. m. Abb. [Abreiß-Kal.] ℳ 2.

Ufficio Concerti. Bollettino mensile. Dir.: L. Luzzatto e B. Moltrasio. Milano, Via T. Grossi, 7. gr. 8⁰. Jährlich L 12.

III.

Geschichte der Musik

(Allgemeine und Besondere.)

Anglès, Higini. Les „Catigas" del Rei N'Anfòs el Savi. Amb la Versió Catalana pel Dr. Josep Ma. Llobera, canonge. Extret de „Vida Cristiana", vol. XIV. Barcelona, 1927. 8⁰. 64 p. mit 13 Melodien.

Anglès, Higini. La Música a veus anterior al segle XV dins l'Espanya. Comunicació presentada al Congrès de Viena. (Extret de la „Revista Musical Catalana" XXIV.) Barcelona. gr. 8⁰. 7 p.

Bekker, Paul. The story of music: an historical sketch of the changes in musical form. Transl. by M. D. Herter-Norton and Kortschak. London, Dent. [New York, Norton.] 8⁰. 277 p. 10 s. 6 d.

Bellen, Eise Carel van. Les origines du mélodrame. (Univ. Proefschrift, Amsterdam.) Utrecht, Kemink & Zoon. 8⁰. VII, 215 p., m. 1 plt. F 2,50.

Bernoulli, Édouard. Sur la notation de rythmes complexes dans deux imprimés du XVIᵉ siècle, communication présentée au Congrès d'histoire de l'art. Paris (26. 9 à 5. 10 1921). Dépôt légal. Somme, sans nom d'imprimeur 1926. 8⁰. 13 p.

Bethe, Erich. Der Apollonhymnus des Kallimachos. (Berichte über die Verhandlgn. der Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig. Philol.-hist. Kl. Bd. 78, 1926, 3.) Leipzig, Hirzel. gr. 8⁰. 14 S. ℳ 0,50.

Blumenthal, Paul. Geschichte der Musik. Neu bearb. von Paul Kosbab. Brief 8. [Schluß.] (Selbstunterrichtsbriefe.) Potsdam, Bonness & Hachfeld. 4⁰. Je ℳ 1.

Böhme, Fritz. Maßstäbe zu einer Geschichte der Tanzkunst. (Aus: Geist u. Gesellschaft. K. Breysig zu s. 60. Geburtstage. Bd. 2.) Breslau, M. & H. Marcus. gr. 8⁰. 18 S. ℳ 1.

Bottazzo, Luigi. Memorie storiche sulla riforma della musica sacra in Italia. Padova, tip. Seminario. 8⁰. 55 p. con ritr.

Braudo, E. M. Allgemeine Musikgeschichte. Bd. III. Von der Mitte des XIX. Jahrhunderts bis zu unserer Zeit. [Russ. Text.] [Moskau], Verlag „Prometej". (26×18.) 195 S. Rub. 3,50.

Die Limburger **Chronik.** In Ausw. hrsg. von J. Racky. (Dombücherei. H. 40.) Paderborn, Schöningh. kl. 8⁰. 39 S. ℳ 0,40.

Cohen, Gustave. Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen

âge. Paris ('26), Champion. 4⁰. LVI, 333 p. et planches.

Cohen, Paul.* Musikdruck und -drucker zu Nürnberg im sechzehnten Jahrhundert, mit einem Verz. der in Nürnberg im 16. Jh. erschienenen Noten u. Musikbücher. Nünberg, H. Zierfuß. 8⁰. IV, 64 S. ℳ 2.

Chybiński, Adolf. Italienische Musiker in den Krakauer Kathedralkapellen, 1619—1657. [Poln.] 1. Tl. Posen. (Sonderdr. aus „Przeglad muzyczny.) 40 S. — [Derselbe.] Drei Beiträge zur Geschichte der Musik in Krakau in der 1. Hälfte des 17. Jhs. [Poln.] Warschau. (Sonderdr. aus „Prace Polonistyczne".) 8 S.

Dandelot, Arthur. Evolution de la musique de théâtre depuis Meyerbeer jusqu'à nos jours. Paris, Flammarion. 8⁰. 199 p. fr. 7,50.

Deffner, Oskar.* Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente bis J. P. Sweelinck. [Kieler Dissertation.] Kiel, W. G. Mühlau.

Dyson, George. The new music. 2nd ed. New York, Oxford. 8⁰. 160 p. $ 2,85.

Einstein, Alfred. Geschichte der Musik. 3. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. Bd. 438.) Leipzig, Teubner. kl. 8⁰. 135 S. Geb. ℳ 2.

Eisenmann, Alexander. Tonplatten zur Musikgeschichte. Textheft. (Nr. 1—14.) Stuttgart; O. Sperling, Zentralstelle f. d. phonograph. Unterrichtswesen. gr. 8⁰. 29 S. ℳ 0,50.

Emmanuel, Maurice, The antique Greek dance. New ed. London, J. Lane. 8⁰. 16 s.

Encyclopédie de la musique. Fondateur: A. Lavignac. Directeur: L. de la Laurencie. IIme partie: Technique, esthétique, pédagogie. (En fascicules.) Paris, Delagrave. [Erschien bis Bd. 3. Je fr. 120.]

Engel, Hans.* Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt. Mit e. Notenanh.: Notenbeisp. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VII, 271; 110 S. ℳ 12,50.

Fellerer, Karl Gust.* Beiträge zur Musikgeschichte Freisings von den ältesten christl. Zeiten bis zur Auflösung des Hofes 1803. Freising ('26), Verl. des Freisinger Tageblattes. gr. 8⁰. 171 S.

Finizio, Luigi. Cenni storici sul pianoforte s. Abschnitt VIII.

Foss, Julius. Die Organisten und Kantoren in Kopenhagen und den Städten in Dänemark. [Dän. Text.] 3. Aufl. Kopenhagen, Hansen. 8⁰. 190 S. m. 8 Taf. Kr. 5.

Fuehrer, Ruth. Die Gesangbücher der Stadt Königsberg (von der Reformation bis z. Einführg. d. Einheitsgesangbuches f. Ost- u. Westpreußen). (Schriften d. Synodalkomm. f. ostpreuß. Kirchengesch. H. 26.) Königsberg i. Pr., F. Beyers Buchh. i. Komm. 8⁰. 352 S. ℳ 5,50.

Gillman, Frederick John. The evolution of the English hymn: an historical survey of the origins and development of the hymns of the Christian Church. Forew. by Sir H. Walford Davies. London, Allen & Unwin. 8⁰. 312 p. 10 s. 6 d. [New York, Macmillan.]

Grüner-Nielsen, H. Dänische Volkslieder aus alter Zeit. [Dän. Text.] Kopenhagen, Martin. 292 p. Kr. 4. [Derselbe.] Alte dänische Volkslieder aus den Jahren 1530—1630. [Dän. Text.] 5. Bd. 2. H. Kopenhagen, Gyldendal. 8⁰. 274 p. Kr. 6.

Hajek, Egon. Die Musik, ihre Gestalter und Verkünder in Siebenbürgen einst und jetzt. Musikal. Lebensbilder. (Siebenbürgische Kunstbücher. Bd. 2.) Kronstadt, Klingsor-Verlag. gr. 8⁰. VI, 126 S. mit eingekl. Abb. Geb. ℳ 6.

Hamilton, Clarence Grant. Epochs in musical progress. Boston, Oliver Ditson Co. 8⁰. 278 p. il. $ 1,50.

Handbuch* der Musikwissenschaft. Hrsg. von Ernst Bücken. (Etwa 50 Liefgn. (Lfg. 1—8.) Wildpark-Potsdam, Akad. Verlagsges. Athenaion. 4⁰. Je ℳ 2,30.

Hoffmann, Hans.* Die norddeutsche Triosonate des Kreises um Johann Gottlieb Graun u. Carl Philipp Emanuel Bach. Kiel, Ausliefg. bei W. G. Mühlau. 8⁰. 188 S. in Maschinenschrift, ℳ 3. (Kieler Dissert. vom Dez. 1924.)

Hull, Robert H. Contemporary music. London, Hogarth Pr. 8⁰. 45 p. 2 s.

Incagliati, Matteo. Strenna musicale 1927. Bari, Soc. edit. tip. S. E. T. 4⁰. 109 p. con due tav. L 12.

Isaacson, Charles D. Simple story of music. New York, Macy-Masius. $ 2,50.

Jeanson, Gunnar, & Julius Rabe. Musiken genom tiderna. En populär framställning av den västerländska tonkonstens historia. Med illustr. och notexempel. D. 1. Stockholm, Geber. 4⁰. xiij. 280 S., 8 pl. Kr. 10.

Josz, René, et **Ernest Rochelle.** Essai d'une théorie de l'évolution de l'art musical, conforme aux conceptions scientifiques modernes de l'évolution. Communication présentée au Congrès hist. de l'art. Paris 26. 9.—5. 10. 1921). Dépôt légal. Somme, sans nom d'imprimeur. 1925. 8⁰. 15 p.

Kaudern, W. Musical instruments in Celebes.

With 19 maps and 130 figs. [Verleger?] 335 p. 22 s.

Kinloch, F. F. An historical account of the church himnary, rev. ed. London, Heffer. 8⁰. 105 p. 3 s. 6 d.

Lietzmann, Hans. Ein liturgisches Papyrus des Berliner Museums. (S. A.: Festgabe für Adolf Jülicher zum 70. Geburtstag.) Tübingen, Mohr. gr. 8⁰. S. 213—228, mit e. Lichtdrucktafel. ℳ 2.

Lightwood, James T. Methodist music in 18th century. London, Epworth Pr. 8⁰. 56 p. 1 s.

Lorenz, Alfred.* Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. Eine Anregung. Berlin ('28), M. Hesse. kl. 8⁰. 123 S., 1 Taf. Geb. ℳ 4.

Lynge, Gerh. Dänische Komponisten im Anfang des 20. Jahrhunderts. [Dän. Text.] Aarhus, Jung. 280 p. m. Portrs. u. Faks. Kr. 3.50.

Marcello, Benedetto. Il teatro alla moda, a cura di Alberto d'Angeli. Milano, Bottega di poesia. 8⁰. L 10.

Merian, Wilh.* Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Mit themat. Verzeichnissen, Beisp. zur Intavolationspraxis u. e. Studie über die Anfänge des Klavierstils. Leipzig, Breitkopf & H., gr. 8⁰. V, 315 S. ℳ 12.

Moberg, Carl Allan.* Über die schwedischen Sequenzen. Eine musikgeschichtl. Studie. Mit 5 Tafeln und 69 Sequenzweisen nebst melod. Varianten aus schwed. u. a. Quellen. [Inaugural-Dissertation.] I. Darstellg.—II. 69 Sequenzweisen mit melod. Varianten. (Veröffentlichungen d. Gregorian. Akademie zu Freiburg in der Schweiz. H. 13.) Uppsala, Almqvist & Wiksell in Komm. gr. 8⁰ u. 20×25 cm. XX, 276 S.; 8 S., 171 lithogr. Bl. ℳ 19.

Moffatt, James, ed. Handbook to the church hymnary. London, Milford. 8⁰. 641 p. 7 s. 6 d.

Morse, Constance. Music and music makers. London, Allen & Unwin. 8⁰. 377 p. 12 s. 6 d.

Moser, Hans Joachim. Musik der mittelalterlichen Stadt. [Russ. Text.] Übersetzung unter Redaktion und mit Vorwort von Igor Glebow. Leningrad, Verlag „Triton". (18×13.) 72 S. Rub. 0,55.

[Auszug aus der „Geschichte der deutschen Musik", Bd. 1.]

Müller-Blattau, Jos. Die Erforschung der Musikgeschichte Ostpreußens. (Altpreuß. Forschungen III, 1926, S. 70—108.) Königsberg, Bruno Meyer & Co.

Musik und musikalisches Leben im alten Rußland. Materialien und Untersuchungen. Bd. 1. Auf der Scheide des 18. und 19. Jahrhunderts. Sammelband der Arbeiten der Musikabteilung des Staatsinstituts für Kunstgeschichte. [Russ. Text.] Leningrad, Verl. „Academia". (24×16.) 213 S., mit Portr., Notenbeisp. usw. Rub. 2,50.

Naumann, Emil. Allgemeine Musikgeschichte. Neu bearb. u. bis in die Gegenwart fortgef. von Alfred Loeven. Mit 69 Abb. u. zahlr. Ill. im Text. Berlin, Eigenbrödler-Verl. gr. 8⁰. VII, 863 S. Geb. ℳ 10.

Pasch, Oskar. Geschichte der Musik. Neubearb. von Paul Kosbab. Brief 7. 8. (Methode Rustin. Selbstunterrichts-Briefe. (Potsdam, Bonness & Hachfeld. 4⁰. Je ℳ 1.

Petit de Julleville. Le théâtre en France. Histoire de la littérature dramatique depuis ses origines jusqu'à nos jours. Nouvelle éd. Paris, A. Colin. 8⁰. XI, 443 p.

Piersig, Fritz.* Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentation. Halle, Niemeyer. 8⁰. 144 S. ℳ 4. [Hallenser Diss. von 1926.]

Pincherle, Feuillets d'histoire du violon. Paris, Fischbacher. qu. 8⁰. fr. 15.

Platt, William. One hundred years of music: from the death of Bach to the death of Chopin. London, Fountain Pr. 8⁰. 150 p. 5 s.

Porte, J. F. Some famous symphonies: how to understand them, with their story and simple analysis. London, W. Reeves. 8⁰. 173 p., ports., 4 s. 6 d.

Pourot, Paul. La chanson, la masque, la danse. Origines et Histoires de la chanson, du carnaval, de la danse et des noëls rien que des faits historiques, captivants comme des épisodes d'un beau roman. Paris, E. Figuière. 8⁰. 200 p. fr. 10.

Prestini, Giuseppe. Notizie intorno alla storia degli strumenti a fiato in legno. Ad uso delle scuole e licei musicali. Bologna, F. Bongiovanni. 8⁰. 69 p. frs. 10.

Musical association-**Proceedings,** 53rd session, 1926—27. Leeds, Whitehead & Miller. 8⁰. 139 p. 21 s.

Rabich, Ernst. Die Entwicklung der Oper. (Musikalisches Magazin. H. 72.) Langensalza, H. Beyer & Söhne. 8⁰. 80 S. ℳ 2,20.

Raugel, Félix.* Les grandes orgues des églises de Paris et du département de la Seine. Paris, Fischbacher. 4⁰. 278 p., orné de héligravures. fr. 75.

Riemann, U. Storia universale della musica. 4ta ed. completata ed aggiornata con un Supplemento avente speciale riguardo alla Storia musicale in Italia (1300—1925) a cura di Attilio Cimbro. Torino, Società tipografico-editrice nazionale.

Ryelandt, Joseph. Abrégé d'histoire de la musique jusqu'en 1900 à l'usage des écoles. Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie. gr. 8⁰. 48 p. portr., fr. 4.

Sachs, Curt. La Música en la Antigüedad. Traducción de Ernesto Martínez Ferrando. — Colección „Labor". Sección V. Música, no. 112. Barcelona, 1927. 125 p. mit 20 Illustr.

Schering, Arnold. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. 2., mit Nachträgen verseh. Aufl. (Kleine Handbücher der Musikgesch. nach Gattungen. I.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VIII, 235 S. ℳ 4,50.

Schönberg, Jakob. Die traditionellen Gesänge des israelitischen Gottesdienstes in Deutschland. Musikwissenschaftl. Untersuchg. Nürnberg, E. Spandel. [Fürth, Blumenstr. 24: Selbstverlag.] gr. 8⁰. 94 S. ℳ 10.

Ssabanejew, L. Die nationale jüdische Schule in der Musik. (Ins Deutsche übersetzt von Wilhelm Tisch.) Wien, Universal-Edition. gr. 8⁰. 25 S. [Derselbe.] Modern Russian composers; tr. by Judah A. Joffe. New York, Internat. Publishers. 8⁰. 253 p. Geb. $ 2,75.

Steele, Mary Susan. Plays and masques at court during the reigns of Elizabeth, James and Charles. New Haven, Conn., Yale. 8⁰. 313 p. $ 4.

Storck, Karl. Geschichte der Musik. 6. Aufl. Mit Bildnissen. Ergänzt u. hrsg. von Julius Maurer. Bd. 1. 2. Stuttgart ('26), Metzler. 4⁰. XVI, 484; VIII, 466 S. Geb. ℳ 32.

Stroppel, R. Liturgie und geistl. Dichtg. zwischen 1050 u. 1300 s. Abschnitt VII.

Subirá, José. La Música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos. Madrid, 1927. 4⁰. XII + 374 p. mit Faks. und Musik.

Szczepanska, Marja. Zur Geschichte des polnischen Liedes im 15. Jh. [Poln.] Posen. (Sonderdr. aus „Przeglad muzyczny".) 8 S.

Taut, Kurt.* Die Anfänge der Jagdmusik. Mit 38 Ill. u. e. Notenanhang. Leipzig, Tieckstr. 6, Selbstverl. [Leipzig, G. Tondeur in Komm.] gr. 8⁰. 190 S.

Terry, Richard. On music's borders. London, Unwin. 8⁰. 240 p. 15 s.

Terry, R. R. Mediaeval music. New York, Dutton. [Derselbe.] The heritage of music. London, New York, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 264 p.

Thomas, H. ed. Early Spanish ballads in the British Museum. Vol. 1. Romance del Conde Dirlos (Sargossa); Vol 2. Romance del Conde Alarcos (Sargossa); Vol. 3. Romance de Don Goyferos (Seville). London, Maggs. gr. 8⁰. Je 15 s.

Trend, J. B. Music of Spanish history to 1600. New York, Hispanic Soc. of Am. $ 5.

Tschemodanow, S. M., Priv.-Doz. Geschichte der Musik im Zusammenhang mit der Geschichte gesellschaftlicher Entwicklung. Versuch eines marxistischen Aufbaus d. Musikgesch. [Russ. Text.] Kiew, Verlag „Muspred". (26×18.) 203 S. Rub. 2.

Tutenberg, Fritz.* Die Sinfonik Johann Christian Bachs. (Beitrag zur Geschichte der Sinfonie von 1750—1780.) [Kieler Dissert.] Wolfenbüttel, Kallmeyer.

Ullmann, Rich., u. **Helene Gotthardt.** Geschichte des Begriffes „Romantisch" in Deutschland. Vom ersten Aufkommen des Wortes bis ins 3. Jahrzehnt des 19. Jh. (Germanische Studien. H. 50.) Berlin, E. Ebering. gr. 8⁰. XI, 378 S. ℳ 15.

Ursprung, Otto.* Münchens musikal. Vergangenheit von der Frühzeit bis zu Rich. Wagner. Mit 15 Kunstbeil. u. 4 Abb. im Text. (Kultur u. Geschichte. 2.) München, Bayerland-Verl. 8⁰. X, 278 S. Geb. ℳ 5,70.

Vatielli, Francesco. Arte e vita musicale a Bologna. Vol. I. Bologna, Zanichelli. 8⁰. XI, 258 p. L 25.

Velde, Ernest van de. Petite histoire de la musique de l'antiquité à nos jours. Nouvelle éd. 1924 (!). Tours, E. van de Velde. 8⁰. 91 p., fr. 4,50.

Waldo, Fullerton. Early Italian and French opera; opera in its lighter forms; opera houses and mise-en-scène. (Fundamentals of musical art, v. 15.) New York, Caxton Institute. 8⁰. 128 p. [Derselbe.] Modern French and Italian opera. (Fundam. of m. art. v. 16.) Ebenda. 8⁰. 123 p.

Wasielewski, Wilh. Jos. von. Die Violine und ihre Meister. Bearb. u. erg. von Waldemar von Wasielewski. 11.—13. Tsd. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. XVI, 745 S. m. Fig. ℳ 14.

Wellesz, Egon. Byzantinische Musik. Mit 7 Notenbeisp. u. 18 Bildern. (Jedermanns Bücherei). Breslau, Hirt. 8⁰. 96 S. Geb. ℳ 3,50.

Werner, Th. W.* Musik in Frankreich. (Jeder-

manns Bücherei. Abt. Musik.) Breslau, Hirt. 8⁰. 148 S. Geb. ℳ 3.50.

Zealley, A. E., und **J. Ord Hume.** Famous bands of the British empire. With historical sketch of the evolution of the military band by J. A. Somerville. London, J. P. Hull. 8⁰. 6 s.

IV.

Biographien und Monographien

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Alpers, Paul. Hannoversche Volkslieder mit Bildern und Weisen. (Landschaftl. Volkslieder. H. 11.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8⁰. 128 S. ℳ 2,70.

Amft, Georg. Volkslieder aus der Grafschaft Glatz mit Bildern u. Weisen. Unter Förderg. der Schles. Gesellsch. für Volkskunde hrsg. (Schlesische Volkslieder. H. 2.) Breslau ('26), Bergstadtverlag. kl. 8⁰. 143 S. mit Abb. ℳ 3,50. = Landschaftl. Volkslieder mit Bildern, Weisen u. e. Lautenbegleitg. H. 13.

Andersson, Nils. Svenska låtar. Jämtland och Härjedalen. H. 2. Stockholm, Bonnier. 4⁰. 210 S., 5 pl. Kr. 18,50.

Angert, G. A. 100 Opern. Libretti der Opern, Charakteristiken und Biographien der Komponisten. Unter Redaktion von L. Ssabanejew. [Russ. Text.] Moskau, Verlag der Russischen Theatergesellschaft. (22×14.) 277, 3 S. mit Portr. Rub. 2.

Anglade, Joseph. Anthologie des Troubadours. Paris, E. de Boccard. 8⁰. 188 p. fr. 18.

Annesley, Charles. The standard opera glass; detailed plots of the celebrated operas; prelude by James Huneker; rev. ed. New York, Brentano's. 8⁰. 890 p. $ 3.

Teutsche **Arien***, Welche auf d. Kayserlich-privilegierten Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirten Comoedien, deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden. Cod. ms. 12706—12709 d. Wiener Nationalbibliothek. Mit Einl. u. Anm. hrsg. von Max Pirker. Bd. 1. (Museion. Erstaufgaben u. Neudrucke. 2.) Wien, Strache. gr. 8⁰. CXVII, 456 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 30.

Beck, Jean.* Les Chansonniers des Troubadours et des Trouvères. Publiés en fac-similes et transcrits en notation moderne. T. Ier. Le Chansonnier Cangé, reproduction phototypique du manuscrit français n⁰ 846 de la Bibliothèque nationale. Tome II. Le Chansonnier Cangé, transcription, notes et commentaires. Paris, Champion. 4⁰. 23×28, XXXIII p., 142 plchs. en phototypie; 4⁰. 341 p. Zusammen fr. 590.

Bédier, Jos. La chanson de Roland. Commentée par J. B. Paris, l'édition d'art H. Piazza. kl. 8⁰. 528 p.

Benyovszky, Karl. Das alte Theater. Kulturgeschtl. Studie aus Pressburgs Vergangenheit. Pressburg, Angermayer; Wien, M. Perles in Komm. gr. 8⁰. 128 S. m. Abb., 3 Taf. ℳ 5.

Bernhard, Paul. Jazz. Eine musikalische Zeitfrage. Mit Notenbeigaben. München, Delphin-Verl. gr. 8⁰. 110 S. ℳ 4,50.

Besspalow, Wassilij. Theater in den Tagen der Revolution. 1917. Herausgegeben von E. Kusnetzow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". (15×12.) 136 S. Rub. 0,90.

Bolte, Johs. Deutsche Lieder in Dänemark. Ein Beitrag zur vergleich. Literaturgeschichte. (Aus: Sitzungsberichte d. preuß. Akad. d. Wiss. Phil.-hist. Kl. 1927. 20.) Berlin, W. de Gruyter & Co. in Komm. 4⁰. S. 180—205. ℳ 2.

Bouteron, Marcel. Danse et musique romantiques. Paris, Goupy.

Breithaupt, Rudolf M. Musikalische Zeit- und Streitfragen. Ges. Skizzen und Aufsätze. 1. 2. (Deutsche Bücherei. Bd. 58/59.) Großenwörden, A. Rüsch. kl. 8⁰. 94; 101 S. ℳ 1.

Broman, Sten. Den svenska musikforskningen 1750—1900. Lund, Gleerup. 8⁰. 191 S. Kr. 5,50.

Broulli [d. i. Wilhelm Kintzelé]. Aus der Ucht. Lidder aus âler Zeit gesonge vum Letzeburger Vollek. Gesimmelt. 2. Letzeburg [Luxemburg, Grand'rue 50], Linden & Hansen. kl. 8⁰. VIII, 158. ℳ 1.

Brunner, Heinrich. 100 Jahre Sängerverein Horgen 1826—1926. Horgen [-Zürich], Sängerverein Horgen 1926. gr. 8⁰. 190 S., mehr. Taf. fr. 5.

Cameron, Iain ed. Corrie voices: folk songs of the Gael. London, Folk Press. gr. 8⁰. 99 p. 6 s.

Old and new **Canadian-Folk-Songs.** Sel. and transl. by J. M. Gibbon. Harmonizations by G. O'Hara and O. O'Brien. London ('26), Dent & Sons.

La **Canzone** di Rolando, nel testo di Oxford, ms. Digby 23, e nella traduz. di Carlo Raimondo, con prefazioni di Pierre de Nolhac e di Pio Rajna. Milano, Bottega di poesia. 8⁰. XX, 143 p. L 45.

Der Kopenhagener **Chansonnier.*** Das Ms. Thott 291³ d. Königl. Bibliothek Kopenhagen. Ein-

gel. u. hrsg. von Knud Jeppesen. Die Gedichte philologisch revid. u. mit e. Glossar vers. von Viggo Brøndal. Kopenhagen, Levin & Munksgaard; Leipzig, Breitkopf & H. 4⁰. CIX, 63 S. mit eingedr. Faks. ℳ 22.

Trois **chansonniers** français du XVe siècle. Fascicule I. [4 Lieferungen sind vorgesehen.] Paris, E. Droz, 3, rue du Canivet. 4⁰.

Chansons populaires de l'Anjou, recueillies et notées par François Simon. Angers, Éditions du Bibliophile Angevin. 8⁰. 608 p., musique. fr. 35.

Charles, D. De toutes les danses modernes et leurs théories complètes. 5me éd. Paris, Bornemann. 8⁰. 82 p. i. Ausl. fr. 6.

Chenantais, J. Le violiniste et le violon. Causeries psychologiques, critiques et techniques. Nantes, L. Durance. 8⁰. fr. 70.

Chevalley, Heinrich. Hundert Jahre Hamburger Stadt-Theater. Hamburg, Broschek & Co. in Komm. gr. 8⁰. VII, 257 S., zahlr. Tafeln. Geb. ℳ 7,50.

Chorley, Henry F. Thirty years' musical recollections, 1830—1859. Ed., with intro. by E. Newman. London, Knopf. gr. 8⁰. 437 p. 21 s.

Chybiński, Adolf. Die Musik der Tatra-Bergleute. [Poln.] Zakopane, Verl. des Tatra-Museums. kl. 8⁰. 30 S.

Ciampelli, Giulio Mario. Il primo lustro di vita musicale del Teatro del Popolo di Milano. Milano, Arti grafiche; Dino Grossi. 8⁰.

Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925, sous la direction de L. Rohozinski. T. 2, par Pierre Hermant, Ch. Kœchlin, A. Cœuroy, R. Dumesnil, R. Charpentier, G. Chepper, H. Prunières. Paris ('25), éditions musicales de la Libr. de France. Fol. à 2 col. 424 p., gravs.

Premier **congrès** international du théâtre et Premier festival international d'art dramatique et lyrique organisé par Union française de S. U. D. T. Juin 1927. Paris. Paris, édité par les Cahiers du théâtre. 8⁰. 224 p. et portraits.

Croce, Benedetto. I teatri di Napoli: del Rinascimento alla fine del secolo decimoottavo. 3a ed. riv. Bari ('26), Laterza e figli. 8⁰. VIII, 342 p.

Crowest, Frederick. The great tone-poets: short memoirs of the great musical composers. New illus. ed. London ('26), G. T. Foulis. 8⁰. 391 p. 6 s.

Denkmäler des Theaters. Inszenierung, Dekoration, Kostüm d. Theaters und der großen Feste aller Zeiten. Nach Originalen d. Theatersammlg. d. Nationalbibliothek, d. Albertina u. verwandter Sammlgn. Hrsg. von der Dir. d. Nationalbibliothek. [Deutsche Ausg. In 12 Mappen.] Mappe 1—6. München ['26], Piper & Co. In verschiedenen Formaten.

Densmore, Francis. The American Indians and their music. New York, Womans Press. 8⁰. 2 $.

Dett, Robert Nathaniel, ed. Religious folk-songs of the negro as sung at Hampton Institute. Hampton, Va., Hampton Inst. Press. 8⁰. 253 p. $ 3.

Dieckelmann, Heinrich. Jungmöhl. Niederdeutsche Volkstänze d. Gegenwart. (Klaviersatz von Max Laudan.) 2., unveränd. Aufl. Hamburg, Verl. der Buch-Ein- u. Verkaufsgenossenschaft Hammerbrook 1928. 15,5×22 cm. 31 S. ℳ 2. [Derselbe.] Die Wiborg. Deutsche Volkstänze d. Gegenwart. Anh.: Versuch e. volkstüml. Systematik d. Grundschrittarten. Im Auftr. d. Niederdeutschen Volkstanzkreises. Ebenda. 15,5×22 cm. 38 S. M. 2.

Duncan, Isadora. Écrits sur la danse. Paris, Éditions du Grenier. 4⁰. Preise von fr. 75 bis 280.

Edmunds, Murrell. The music-makers. New York, H. Vinal. 8⁰. 184 p. $ 2.

Elgenberg, Anders. I västerled under sångarfanan. Skildringar fr. Stockholms studentsångarförbunds Amerikafärd 1925. Stockholms ('26), stud.-sängarförb. 176 S., 1 pl. Kr. 3.

Eisenmann, Alexander. Das große Opernbuch. 10. u. 11. Tsd. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt [1927]. 8⁰. VIII, 434 S. Geb. ℳ 8.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. — Bd. 39. Wickenhauser, Rich.: Anton Bruckners Symphonien. Ihr Werden und Wesen. Mit vielen Notenbeisp. 3. Bd. 3., 8. u. 9. Symphonie. Te Deum. (Univ.-Bibl. No. 6735/36.) 102 S. ℳ 0,80. — Bd. 40. Chop, Max: Giacomo Puccini, Tosca. (Univ.-Bibl. No. 6799.) 64 S. ℳ 0,40.

Evans, J. Gwenogvryn. Poetry by medieval welsh bards, edited by J. G. Evans, Vol. II. Mâcon ('26), impr. Protat frères, Llanbedrog, Pwllheli. 8⁰. XXIII, 428 p.

Fehrle, Eugen. Deutsche Feste und Volksbräuche. 3., durchges. u. erg. Aufl. Mit 29 Abb. (Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 518.) Leipzig, Teubner. kl. 8⁰. 108 S. Geb. ℳ 2.

Fellmann, Hans Georg. Die Böhmsche Theatertruppe und ihre Zeit. Ein Beitrag zur

deutschen Theatergeschichte d. 18. Jh. (Theatergeschichtl. Forschungen. 38.) Leipzig ('28), Voß. gr. 8⁰. 86 S. ℳ 5,25.

Festbuch* zur Hundertjahrfeier der Concert-Gesellschaft in Köln 1827—1927. Im Auftr. der Direktion der Concert-Gesellschaft hrsg. von Herm. Unger. (Köln, Druck von M. Du Mont-Schauberg.) 8⁰. 232 S. m. zahlr. eingedr. Abb., Faksms. u. 3 Taf.

Festschrift zur Feier des 75jähr. Bestehens des Hannov. Männer-Gesang-Vereins, bearb. u. zsgest. von Ernst Rodewald u. William Torge. Hannover ('26). Hannov. Männer-Ges.-Verein. 4⁰. 86 S. m. Abb. ℳ 6.

Festschrift zur Feier des 50. Geburtstages Richard Grünwalds. (Vorw.: Paul Claus). Düsseldorf, Ellerstr. 100, Deutsche Zitherkonzert-Gesellsch. gr. 8⁰. VII, 66 S., mehr. Taf. ℳ 2.

Gabriel, Gilbert W. Great pianists and composers. (Fundamentals of musical art, vol. 8). New York, Caxton Institute. 8⁰. 110 p.

Gentges, Ignatz. Tanz u. Reigen. Berlin, Bühnenvolksbundverl. 8⁰. 106 S., 16 S. Abb. ℳ 3.

Gers, A. de. Théâtre royal de la Monnaie. 1856 bis 1926. Paris, Fischbacher. 8⁰. fr. 10.

Geschichte der Schaubuehne zu Pressburg. Zum Vortheil d. Henriette Schmidtinn, Einsagerinn bey der Christoph Seippischen Schauspielergesellschaft, aufgesetzet. 1793 gedr. bey Joh. Michael Landerer edlen von Fueskut. (Neudruck von Karl Benyovszky mit Anmerkgn. u. e. erl. Nachw. hrsg. Pressburg, S. Steiner. 8⁰. 24 S. ℳ 3.

Gibbon, J. Murray, ed. Canadian folk songs (old and new). [Englisch. u. franz. Text.] New York, Dutton. 8⁰. 127 p., $ 2,50.

Greyerz, Otto von. Das Volkslied der deutschen Schweiz. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben. Bdch. 48/49.) Frauenfeld, Huber & Co. kl. 8⁰. 232 S. Geb. ℳ 4.

Guillaume de Poitiers. Jean de Poitiers. Les chansons d'amour et de Joy de Guillaume de Poitiers, IXᵉ duc d'Aquitaine. Précédees de „la Vie tumultueuse de ce troubadour", avec 3 reproductions en hors texte. Paris ('26), Figuière. 16⁰. 128 p. fr. 10.

Haas, Alfred. Pommersche Volkslieder mit Bildern u. Weisen. (Musikal. Sätze von Konrad Ameln.) (Landschaftl. Volkslieder. H. 14.) Leipzig, H. Eichblatt. 8⁰. 136 S. m. Abb. ℳ 2,80.

Herbart, Gertrud, u. **Markus Koch.** Tanzlieder u. Liedertänze. Text-Ausg. mit Erl. Würzburg ('26), Universitätsdr. H. Stürtz. gr. 8⁰. 33 S. mit Fig., 1 Taf. ℳ 2.

Herrmann, Horst. Flink, Mädchen! Vom Schritt zum Reigen. Ein Beitrag zur Schulung des Körperausdrucks mit 37 Spielliedern u. Reigen. Leipzig, A. Strauch. 8⁰. 72 S. mit Fig. ℳ 2.

Hetzer, Hildegard. Das volkstümliche Kinderspiel. (Wiener Arbeiten zur pädagog. Psychologie. H. 6.) Wien, Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk. gr. 8⁰. 84 S. ℳ 2,50.

Hoede, Karl. Friedrich Schneider u. die Zerbster Liedertafel zur Hundertjahrfeier 1927. [Zerbst], Verlag der Liedertafel Zerbst. 8⁰. 98 S. = Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Liedertafel Zerbst.

Hoffmann, E. T. A. Musikalische Schriften. 1. 2. (In: Hoffmann: Werke in 15 Teilen. Auf Grund d. Hempelschen Ausg. neu hrsg. mit Einleitgn. u. Anmerk. vers. von Georg Ellinger. 2. Aufl. Tl. 13. 14.) Berlin, Deutsches Verlagshaus Bong & Co. 8⁰. 154; 148 S. Geb. ℳ 3.

Hull, A. Eaglefield. Music: classical, romantic and modern. Ports. and musical excerpts. London, Dent. gr. 8⁰. 487 p. 10 s. 6 d. [New York, Dutton.]

Indy, Vincent d'. La Schola Cantorum en 1925. Paris, Bloud & Gay. 8⁰. 284 p., et ports. fr. 16,80. [Derselbe.] Six chansons anciennes du Vivarais. Texte autographié, illustré par Jos. Jullien. Préface par J. de la Laurencie. Saint-Félicien-en-Vivarais (Ardèche), Editions du Pigeonnier. Paris, Maison du livre français. gr. 8⁰. fr. 12.

Isenfels, Paul. Getanzte Harmonien. Mit 120 künstl. Aufn. [Abb.] geschaffen vom Verf. in Verb. mit d. Tanzschule Herion in Stuttgart. 1. [u.] 2. 3. 4. Aufl. (Stuttgarter Sportbücher.) Stuttgart, Dieck & Co. 4⁰. 128 S. Je ℳ 8.

Staatl. Akad. Hochschule für Musik in Berlin zu Charlottenburg, einschl. Kapellmeisterschule, Seminar, Opernschule, Opernchorschule, Orchesterschule, Schauspielschule. **Jahresbericht*** vom 1. Okt. 1925 bis 30. Sept. 1927. Charlottenburg, L. Alterthum. gr. 8⁰. 145 S. m. Abb. Geb. ℳ 3.

Jahrhundertfeier des Hamburger Stadttheaters. (1827-1927. Hrsg.: Intendanz d. Stadttheaters; Schriftleitg.: Heiler Halberg.) Leipzig, M. Beck. 4⁰. 120 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Jeannin, Dom **J.** Etudes sur le rythme grégorien. Lyon, Etienne Gloppe. 4⁰. 234 p. fr. 20.

Jéquier, Gustave. A propos de la danse des Monaou. (Revue de l'Égypte ancienne. T. 1. fasc. 3—4.) Paris, Champion. 4⁰. p. 144 à 151, avec figures.

Johnson, J. Weldon, and **J. Rosamond.** The second book of negro spirituals. Edit., with intro., by J. W. J.; musical arrangements by J. R. J. London, Chapman & Hall. 4⁰. 189 p. 12 s. 6 d.

Juhlakirja Ilmari Krohn'ille 8. XI. 1927. [Festschrift f. I. Krohn.] Hrsg. von der musikwiss. Gesellsch. Finnlands. Mit Beiträgen von W. Altmann, O. Andersson, T. Hapaanen, M. Hela, C. F. Hennerberg, K. A. Ilmoniemi, K. Jeppesen, T. Kuusisto, A. Malin, O. M. Sandvik, W. Siukonen, P. Wagner, Th. Wiehmayer, J. Wolf und A. O. Väisänen. Helsinki. 8⁰. 183 p. Finn. ℳ 40.

Kankarowitsch, Anatolij. Opern-Führer, mit Erklärungs-Wörterbuch. Bd. 2. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Priboj". (20×14.) 102 S. Rub. 0,65.

Kaufmann, M. Musik und Musiker. (Karlsbader Heimatbücher. Bd. 4.) Karlsbad, W. Heinisch in Komm. 8⁰. 169 S., zahlr. Taf. ℳ 5.

Kendrick, T. D. The Druids: a study in Keltic prehistory. 51 illus. London, Methuen. 8⁰. 243 p. 12 s. 6 d.

Der Evangelische **Kirchengesangverein** für Württemberg 1877—1927. Festschrift. Hrsg. vom Evangel. Kirchengesangverein f. Württemberg. Stuttgart, Fleischhauer & Spohn in Komm. gr. 8⁰. 121 S., mehr. Taf., darunter 1 farb. ℳ 2.

3. **Kongreß*** f. Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Halle 7.—9. Juni 1927. Bericht von Wolfgang Liepe. (Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Hrsg. v. M. Dessoir. Bd. 21, H. 3.) Stuttgart, Enke. 4⁰. S. 187 bis 292 m. Fig. ℳ 6,80.

Kunst der Völker der USSR. Bd. 1. [Russ. Text.] Moskau, Verlag der Staatsakademie für Kunstwissenschaft. (28×14.) 85, 1 S. Rub. 1,25.

Kunst des Nordens. Saoneshje [Onegaland]. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". (22×18.) 207 S., mit Noten. Rub. 2,50. (= Bauernkunst der USSR. Sammelbände des Staatsinstituts für Kunstgeschichte. Heft 1.)

Lach, Robert. Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Wien, E. Strache. 8⁰. 149 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 6.

Lach, Robert. Gesänge russischer Kriegsgefangener, aufgenommen u. hrsg. Bd. 1: Finnisch-ugrische Völker. Abt. 1: Wotjakische, syrjän. u. permiak. Gesänge. Transkription u. Übers. ... von Bernh. Munkácsi, [u.] ... Raphael Fuchs. (Mitteilg. d. Phonogramm-Archivs-Komm. 54.) Wien, Hölder-Pichler-Tempsky. gr. 8⁰. 135 S. ℳ 6,25.

Lamaña, Luis. Barcelona Filármónica. La Evolución Musical de 1875 a 1925. Barcelona, 1927. 8⁰. 279 p. 5 pts.

Die Weingartner **Liederhandschrift** in Nachbildung. Mit Begleitw. von Karl Löffler. Stuttgart, Omnitypie Ges. Nachf. L. Zechnall. gr. 8⁰. 313 faks. S. m. farb. Initialen u. farb. Abb., 16 S. Geb. ℳ 68, auch in 4 Lfgn. zu je ℳ 16.

Llongueres, Joan. Les Cançons de Nadal. 2 edició. Barcelona, 1927. 8⁰. 277 p. m. Melodien. 6 pts.

Loi, Raimon de. Trails of the troubadours. Illus. London, J. Long. 8⁰. 328 p. 12 s. 6 d.

Lopez Chavarri, Eduardo. Música popular española. — Colección „Labor". Sección V. Música. no. 126. Barcelona, 1927. 152 p. mit 16 Abbildungen und verschiedenen Melodien.

Lualdi, A. Viaggio musicale in Italia. Milano, Alpes. 16⁰. 332 p. con 27 tavole, L 16.

Macchi, G. La scala, dalle origini all'ordinamento attuale. Stagione 1926—1927: vademecum dello spettatore. Milano, libr. ed. Milanese. 8⁰. 128 p. con due tav. L 7.

Mason, Daniel Gregory. From Grieg to Brahms; new and enl. ed. New York, Macmillan. 8⁰. 268 p. $ 2.25.

Materialien der Lehrer-Konferenz der Musikschulen der RSFSR, 5.—15. September 1926. Thesen der Vorträge und Resolutionen. [Russ. Text.] [Leningrad], Verl. d. Leningrader Staatskonservatoriums. (24×16.) 54 S. Rub. 0,80.

Mattfeld, Julius. A hundred years of grand opera in New York, 1825—1925; a record of performances. New York, The New York public library. gr. 8⁰. 107 p.

Maylender, Michele. Storia delle accademie d'Italia. Bologna — Rocca S. Casciano, L. Capelli. [5 Bde. mit c. je 500 S. Umfang, Preis des ganzen Werkes Lire 500.] Erschienen sind bisher Bd. I: Abbagliati — Centini; Bd. II: Certi — Filotomi.

Melchiorre, N. Saggi di critica musicale. Lanciano, I nostri quaderni. 8⁰.

Melitz, Leo. Führer durch die Opern. Operntexte nach Angaben des Inhalts, d. Gesänge, des Personals u. Szenenwechsels. Neue, vollst. durchgearb. Aufl. Mit 15 Szenendarstllgn. (Globus-Führer. [1.]) Berlin, Globus-Verl. kl. 8⁰. Geb. ℳ 2,50.

Meyer, Gertrud. Tanzspiele und Volkstänze. Neue Folge. Ges. 6. Aufl. Leipzig, Teubner. 15,5×21 cm. VI, 57 S. ℳ 1,40.

Meyer, Gustav Fr. Schleswig-holsteinische Volkslieder mit Bildern u. Weisen. (Musikal. Sätze von Paul Kickstat.) Altona, H. Ruhe. kl. 8⁰. 122 S. m. Abb. ℳ 2,50.

Meyer, Wilh. Charakterbilder großer Tonmeister. Bd. 2. Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Weber, Rossini. 3., verb. Aufl. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8⁰. IV, 243 S. Geb. ℳ 5. [Desgl.] Bd. 1. Bach, Händel, Haydn, Mozart. Mit 8 Abb. 3. Aufl. Ebenda ('28). 8⁰. V, 182 S. Geb. ℳ 4,50.

Mediaeval Hebrew **minstrelsy:** songs for the Bride Queen's Feast. 16 Zemiroth arranged according to the traditional harmonies by R. L. Henriques. Ill. Trans. into English by H. Loewe. London, Clarke. 8⁰. 140 p. 4 s.

Milhaud, Darius. Etudes. (La musique moderne, collection publiée sous la dir. de M. André Cœuroy.) Editions, Cl. Aveline. Paris, Delpeuch. 8⁰. 104 p. fr. 20.

Morici, Ottaviano. I cento anni del Teatro delle Muse di Ancona, MDCCCXXVII-MCMXXVII. Ancona, tip. A Nacci e C. 4⁰. 83, XXXV p., con 9 tav. L 50.

Chinesische **Musik.*** Hrsg. von Rich. Wilhelm, China-Inst. zu Frankfurt a. M., anläßl. d. „Woche chines. Musik" im Rahmen d. internat. Ausstellg. „Musik im Leben d. Völker", Aug. 1927. (Schriftl.: A. Morgner.) [Nebst.] Nachtrag. Frankfurt a. M., Große Eschenheimer Straße 26: China-Inst. 4⁰. 64 S. m. Abb., mehr. Taf., 2 S. ℳ 3.

Der Verband der **Musikalien-Händler und -Verleger*** in der Schweiz. 1902—1927. (Vorwort von G. Mensching.) Zürich, Art. Institut Orell Füssli. 8⁰. 63 S. m. 1 Bildtaf.

Deutsche **Musikbücherei.** Regensburg, Bosse. 8⁰. — Bd. 56. Moser, Hans Joachim: Sinfonische Suite in fünf Novellen. 178 S. Geb. ℳ 2,50. — Bd. 54. Auer, Max: Anton Bruckner als Kirchenmusiker. 225 S., mehr. Taf. u. Faks. Geb. ℳ 3. — Bd. 61. Klose, Friedrich:* Meine Lehrjahre bei Bruckner. Erinnergn. u. Betrachtgn. X, 479 S. mit eingedr. Notenbeisp. Geb. ℳ 6. — Bd. 60. Werner, Heinrich: Hugo Wolf u. der Wiener akadem. Wagner-Verein. Mit Briefen des Meisters ... mitgeteilt. 156 S., mehr. Taf., Faksms. Geb. ℳ 2,50.

Steiermärkisches **Musikfest,** Knittelfeld vom 8. bis 10. Juli 1927. (Zsgst. u. hrsg. vom Festausschuß, Sepp Schütky. Knittelfeld, Festausschuß. [Stadtamt.] gr. 8⁰. 106 S. m. Abb. Öst. Sch. 3.

Noverre, J.-G. Lettres sur la danse et sur les ballets. Précédées d'une Vie de Noverre par André Levinson. Édition du bicentenaire; texte conforme à l'édition de 1760. Paris, Editions de la Tourelle. gr. 8⁰. LV, 242 p. portr., 24 ill., fr. 175.

Odum, Howard W., and **Guy B. Johnson.** Negro workaday songs. London, Oxford Univ. Press. gr. 8⁰. 13 s. 6 d.

75 Jahre **Opernhaus** Hannover 1852—1927. Hrsg.: Städtische Bühnen Hannover. Bearb.: Karl Bauer, Geleitw. v. A. Menge. Hannover, Buchdr. H. Osterwald. gr. 8⁰. VI, 122 S., zahlr. Taf. ℳ 5.

25 Jahre Kölner **Opernhaus.** 1902—1927. Eine Festschrift zum 7. Sept. 1927. Hrsg. von S[ascha] Simchowitz. Köln 1927, Kölner Görres-Haus. gr. 8⁰. 96 S. m. Abb. ℳ 1.

Erlebte **Opernkunst** siehe unter Reißig.

Les **Origines** des chansons de geste. Auszüge aus d. Darlegungen von Gustave Lanson, Gaston Paris u. Jos. Bédier. Zsgst. u. mit Anm. vers. von Adolf Kolsen. (Les chansons de geste = Franz. u. engl. Lesebogen. Nr. 87188.) Bielefeld ('26), Velhagen & Klasing. 8⁰. 53 S. ℳ 0,45.

Das niederdeutsche **Osterspiel** aus Redentin vom J. 1464 in der Übertragung von Max Gümbel-Seiling (als bühnengemäße Ausg.) 13.—17. Tsd. (Deutsche Volksspiele des Mittelalters. Nr. 7.) Leipzig, Breitkopf & H. kl. 8⁰. 95 S. ℳ 1.

Paris, Gaston. La chanson de Roland et la nationalité française. Hrsg. von Theod. Engwer. (Französ. u. engl. Lesebogen. Nr. 89.) Bielefeld ('26), Velhagen & Klasing. kl. 8⁰. 29 S. ℳ 0,50.

Pareja de Mijares, A. Folklore yncaïque, suivi de contes de ces horizons et de ces temps. Paris ('26), aux éditions d'art Radot. 8⁰. 175 p.

Pawlow, F. Die Tschuwaschen und ihre Musik- und Liedkunst. Musikalisch-ethnographische Grundrisse. [Russ. Text.] Tscheboxary, Verlag der Gesellschaft für Studium der Ortsgegend. ('26.) (23×15.) 65, 1 S.

Perilla, F. Le mont Athos. Son histoire, ses œuvres d'art, ses bibliothèques. Paris, Danguin. 4⁰. Preise von fr. 180—1350.

Perlick, Alfons. Zur Geschichte der deutschen Volksliedforschung im Beuthener Lande. Mit e. Verz. der bereits veröff. Texte (Beiträge zur Heimatkunde des Beuthener Landes. 3.) [Rokittnitz, Kr. Beuthen O.-S., Kreissiedlung

35: Kreis =] Heimatstelle Beuthen O.-S. 1926. 8⁰. 9 S. ℳ 0,50.

Personne, Nils. Svenska teatern. Några anteckningar. 8⁰. Under Karl Johans-tiden. 1838 bis 1942. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 352 S. Kr. 7,50.

Pfitzner, Hans.* Gesammelte Schriften. Bd. 1. 2. Augsburg ('26), B. Filser. gr. 8⁰. 225 S., 307 S., 1 Titelbl. Geb. ℳ 20.

Plenzat, Karl. Ostpreußische Volkslieder. (Landschaftl. Volkslieder. H. 16.) Leipzig, Eichblatt. kl. 8⁰. 125 S. ℳ 2,40.

Das **Problem der modernen Instrumentalmusik.** Sammlung von Aufsätzen, herausgegeben von Igor Glebow u. Simon Ginsburg. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (22×14.) 28, 2 S. Rub. 0,35.

Procházka, Rud. F.* Der Kammermusikverein in Prag. Denkschrift zur 50jähr. Gründungsfeier. 2., erg. Ausg. 1927. Prag ('26), A. Haase. (J. G. Calve in Komm.) 4⁰. 96 S. m. 1 eingedr. Faks., 3 Taf. Kč. 20.

Protassow, N. P. Lieder der Altgläubigen Sabajkaliens. [Russ. Text.] Irkutsk, Verlag „WSORGO". ['26.] (22×17.) 16 S., mit Noten. Rub. 0,40.

Pujol, Francesc. L'Œuvre du Chansonnier populaire de la Catalogne. Illustrations à la Communication faite au Congrès d'Histoire de la Musique à Viene du 25 au 31 Mars 1927, pendant les Fêtes du Centenaire de la Mort de Beethoven. Barcelona, Orfeó Català. 4⁰. 46 p. mit Musik.

Reißig, Elisabeth. Erlebte Opernkunst. Bilder und Gestalten der Berliner Staatsoper. Bd. 1. Berlin, Oesterheld & Co. gr. 8⁰. 98 S. mehr. Taf. [Dieselbe.] Folge 2. Ebenda. gr. 8⁰. 133 S. m. 16 Taf. Geb. ℳ 12.

Reynaud, Louis. Le romantisme. Ses origines anglo-germaniques. Influences étrangères et traditions nationales. Le reveil du génie français. Paris ('26), Colin. 8⁰. VIII, 288 p., portr.

Ribera, Julian. La Música Árabe y su influencia en la Española. Colección de Manuales Hispania. Madrid, Editorial Voluntad. 8⁰. 355 p.

Richepin, Jean. La chanson des gueux. Ill. Paris, André Plicque et Cie. 4⁰. 321 p.

Rieck, Waldemar. Opera plots, an index to the stories of operas, operettas, etc., from the sixteenth to the twentieth century. New York, The New York public library. gr. 8⁰. 102 p.

Rieckmann, Adolf. Geschichte des Posaunenchores Fliegenberg. 1876—1926. Winsen a. L. ['26], Geb. Ravens. 8⁰. 16 S. ℳ 0,50.

Rinkel, Ernst. Festbuch. Gemischter Chor Osnabrück-Eversburg. 1902—1927. Osnabrück, Meinders & Elstermann. 8⁰. 31 S. m. Abb. ℳ 1.

Rosendahl, Erich. Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig. (Niedersächs. Hausbücherei. Bd. 1) Hannover, Helwingsche Verlh. gr. 8⁰. VIII, 258 S. m. Abb. ℳ 5.

Rousseau, Jean Jacques. Discours sur les sciences et les arts. (Extraits.) Notices et notes, par L. Flandrin. Paris ('26), A. Hatier. 8⁰. 80 p.

Ruhrmann, Friedr. G. Studien zur Geschichte u. Charakteristik des Refrains in der englischen Literatur. (Anglistische Forschungen. H. 64.) Heidelberg, Winter. gr. 8⁰. VIII, 179 S. ℳ 10,50.

Russell, Charles Edward. The American orchestra and Theodore Thomas. Garden City, New York, Doubleday. 8⁰. 364 p. $ 5.

Sabatier, E. Chansons hébraico-provençales des juifs comtadins. Paris, Libr. Lipschutz. 8⁰. 22 p. fr. 6.

Sanson-Catz, A., en **A. de Koe.** Oude Nederlandsche volksdansen. [Amsterdam], Stichting „De jeugd". 8⁰. 46 p., m. afbl. F 0,85.

Schäffer, Max, u. **Ferdinand Binz.** Hundert Jahre Reutlinger Liederkranz. Geschichtl. Rückblick. 1827—1927. Reutlingen, E. Hugler. gr. 8⁰. 170 S. mehr. Taf. ℳ 3.

Scholtze, Johs. Opernführer. Operette u. Ballett mit Einführgn., geschichtl. u. biograph. Mitteilgn. u. zahlr. Abb. 7. völlig neubearb. Aufl. Berlin, S. Mode. 8⁰. 398 S. m. Abb. Geb. ℳ 6,50.

Seillière, Ernest. Pour le centenaire du romantisme. Un examen de conscience. Paris, Champion. 8⁰. 315 p.

Shoemaker, Henry Wharton. Indian folk-songs of Pensylvania. Ardmore, Pa., Newman F. McGirr, 28 W. Montgomery Ave. 8⁰. 16 p. il. $ 2.50.

Simon, François, et **M. Bouchon.** Chansons populaires de l'Anjou. Paris, Edit. du Bibliophile angevin. 8⁰. 608 p. fr. 35.

Sittengeschichte des Theaters. Eine Darst. d. Theaters, s. Entwicklg. u. Stellg. in 2 Jahrtausenden. Neue, erw. Aufl. Mit ca. 200 ein- u. mehrfarb. Ill., Kunstbeil. u. Mappenwerk. Vorw.: Leo Schidrowitz. Wien, Verlag für Kulturforschung. gr. 8⁰. 319 S. Geb. ℳ 20.

Das **Staatsinstitut für Kunstgeschichte.** 1912 bis 1927. [Jubiläumsschrift.] [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". (23×15.) 63 S. Rub. 0,50.

Die bayerischen **Staatstheater. Wagner-** und

Mozart-Festspiele. München 1926 [u.] 1927. Hrsg. von d. Gen.-Dir. d. bayr. Staatstheater. Schriftl.: Arthur Bauckner. München, G. Hirth's Verl. Nachf. 8⁰. 204 S. m. Abb. [u.] 4⁰. 124 S. m. Abb., 2 Theaterpl. Je ℳ 2.

Strohmaier, Anton. Geschichte des Liederkranzes Ravensburg 1827—1927. Festschrift. Ravensburg, Oberschwäb. Anzeiger. 8⁰. 160 S., mehr. Taf. ℳ 2.

Studien* zur Musikwissenschaft. Unter Leitung von Guido Adler. Bd. 14. (Denkmäler d. Tonkunst in Österreich. Beihefte.) Wien, Universal-Edition. 4⁰. 320 S., XVI S. Noten. ℳ 20.

Sturm, Paul. BK-Lieder. Ein Jahrtausend deutschen Liedes. Mit Bildern. 111.—130. Tsd. Barmen, E. Müller. 8⁰. XVI, 480 S., 8 S. Notenp. Lw. ℳ 3.

Dritte **Tagung** für deutsche Orgelkunst in Freiberg in Sachsen vom 2.—7. Oktober 1927. Einführungsheft, hrsg. von Ernst Flade. Kassel, Bärenreiter-Verlag. gr. 8⁰. 79 S., 1 Taf. ℳ 1,50.

Tardel, Hermann. Niederdeutsche Volkslieder aus Schleswig-Holstein u. den Hansestädten. (Musikal. Sätze von Hans Dagob. Bruger.) Münster i. W. ('28), Aschendorffsche Verlh. 8⁰. 94 S. m. Abb. ℳ 2.

[Ullrich, Arno] Festbuch zum Sängerfest in Oschatz am 18. u. 19. Juni 1927 vom Sängerbund Meißner Land. Oschatz, F. Göthel. 8⁰. 80 S. m. Abb. ℳ 1.

Vauzanges, Louis-M. L'écriture des créateurs intellectuels. Contenant 43 autographes [darunter: Beethoven, César Franck, R. Wagner, Berlioz.] Paris, Les arts et le livre. gr. 8⁰. fr. 20.

Volquardsen, A. Das Werden und Wirken des Altonaer Stadttheaters. Erinnergn. aus 50 Jahren. (Altonaer Bücherei. Nr. 6.) Altona ('26), Hammerich & Lesser. 8⁰. 32 S. m. Abb. ℳ 0,60.

Wal, A. de. De pianistenwereld. Beroemde pianisten van voorheen en thans. Met talrijke portrn. en afb. 's-Gravenhage, J. Ph. Kruseman. gr. 8⁰. 288 S. F 5,25.

Watzek, A. Festschrift. 80jähriges Bestandfest d. Gesang- u. Musikvereins Radkersburg. 1847 bis 1927. 11. u. 12. Juni. Im Auftr. d. Festausschusses Zsgest. Radkersburg, Selbstverl. d. Vereins. 8⁰. 28 S., 1 Kt. Öst. Schill. 1,50.

Widor, Ch.-M. Portraits de Massenet à Paladilhe. Paris, Durand et Cie. 8⁰. 255 p. fr. 14.

Wier, Albert E. Grand opera at home. Rev. ed. New York, Appleton. 8⁰. 256 p. $ 1,50. [Behandelt Geschichte u. Musik von 12 populären Opern.]

Wolzogen, Hans von. E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner. Harmonien u. Parallelen. (Deutsche Bücherei Bd. 63.) Großenwörden, A. Rüsch. kl. 8⁰. 94 S. ℳ 0.65.

Zack, Viktor. Volkslieder aus der Steiermark. Oberes Murgebiet. Ges. u. hrsg. H. 1. Geistl. Lieder. Heimatlieder. Alm- u. Jagdlieder. H. 2. Liebeslieder u. Schnaderhüpfel. H. 3. Stände-, Spott- u. Gelegenheitslieder, Jodler. Wien, Österr. Bundesverlag f. Unterr., Wiss. u. Kunst. kl. 8⁰. 32 S. ℳ 0,90; S. 33—56. ℳ 0,80; S. 57—84. ℳ 0,90. [Derselbe.] Volkslieder u. Jodler aus dem obersteirischen Murgebiet. Ges. u. hrsg. Wien, ebenda. kl. 8⁰. XII, 93 S. ℳ 3,30.

Ziehn, Bernhard. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte u. Theorie der Musik. (Deutsch-Amerikan. Geschichtsblätter.) Jahrbuch der Deutsch-Amerikan. Histor. Gesellschaft von Illinois. Hrsg. v. Jul. Goebel. Jg. 1926—27. (Vol. XXVI/VII.) Chicago, The University of Chicago Press. 8⁰. 350 p.

Zoder, Raimund. Altösterreichische Volkstänze mit Beschreibung u. Noten. Ges. Tl. 2. Wien ('28), Österr. Bundesverlag f. Unterr., Wiss. u. Kunst. gr. 8⁰. 36 S. m. 7 Abb. u. 15×23 cm. 23; 14; 14 S. ℳ 2,50.

Zukker, Arnold. 5 Jahre des Ersten Symphonischen Ensemble. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Persimfans". (27×18.) 249, 3 S., mit Abb. Rub. 2,50.

V.

Biographien und Monographien

(Einzelne Meister.)

Abert, Hermann. Hermann Abert †.* [Die am Sarge in der Kapelle des Stuttgarter Waldfriedhofs am 16. Aug. und die am 30. November im Hörsaal des Collegium musicum des musikhistor. Seminars in Berlin bei der Gedächtnisfeier gehaltenen Reden u. Ansprachen.] Karlsruhe, Buchdr. Fidelitas. gr. 8⁰. 37 S.

Achté, Emmy. Krohn, Helmi. Suomalaisen Oopperan ensimäinen tähti. Emmy Achtén elämä ja työ. [Die erste Primadonna der Finnischen Oper. Leben u. Wirken E. Achté's.] Helsinki, Otava. 8⁰. 158 p. Finn. ℳ 24.

Agoult, Comtesse Marie d'. Mémoires (1833 bis 1854). Avec une introduction de Daniel Ollivier. 9me éd. Paris, Calmann-Lévy. 8⁰. XII, 247 p. fr. 9.

Alexandrow, Anatolij Nikolaewitsch. Victor Belaiev. Anatol Alexandrow. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×14.) 38 S., mit Portr. Rub. 0,30.

Ambrosius, Hermann. Müller, Erich H. Faust. Sinfonische Dichtung . . . von H. Ambrosius. Op. 18. Einführg. Leipzig, Kahnt. 8⁰. 23 S. mit Notenbeisp. ℳ 0,50.

Auer, Leopold. Auer, Leopold. My long Life in Music. [Russ. Text.] Übersetzung von N. Jawne. [Moskau], Verlag von M. u. S. Ssabaschnikow. (24×16.) 199 S. Rub. 2.

Bach, Johann Sebastian. Bachfeier* in der Thomaskirche zu Leipzig, Sonnabend, den 25. Juni 1927, u. Sonntag, den 26. Juni 1927. [Festbuch.] Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. 44 S. ℳ 2. — 15. Deutsches Bachfest* München. Vom 28. bis 31. Mai 1927. Neue Bachgesellschaft. Bach-Fest-Buch. (Leipzig, Breitkopf & H.) gr. 8⁰. 48 S. ℳ 1,20. — Beyer, Oskar. Bach. Anmerkgn. u. Hinweise. 2., neugestaltete u. erw. Ausg. Berlin ('28), Furche-Verlag. gr. 8⁰. 87 S. m. 1 eingekl. Abb. ℳ 3. — Franke, F. W. Johann Sebastian Bachs Kirchen-Kantaten. Mit e. Einf. in ihre Geschichte, ihr Wesen u. ihre Bedeutg. Bd. 2. (Univers.-Bibl. Nr. 6818. Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 74 S. ℳ 0,40. — Söhle, Karl. Seb. Bach in Arnstadt. Ein musikal. Kulturbild aus dem Anfang d. 18. Jh. Neue Ausg. (Vollst. neubearb. u. um ein neues Kapitel . . . erw.) Leipzig, Staackmann. kl. 8⁰. 139 S. ℳ 2. — Wal, A. de. De Matthaeus-Passion von J. S. Bach. Een kleine studie. Den Haag, J. P. Kruseman. 8⁰. 76 S. F 1,25.

Bach, Wilhelm Friedemann. Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. Roman. Leipzig, Rothbarth. 8⁰. In Lieferungen. Je ℳ 0,20. [Dasselbe.] Vollst. Ausg. (Kulturhistor. Romane.) Berlin, Schreiter. 8⁰. 518 S. Geb. ℳ 3. [Dasselbe.] Textrevision: W. Hoyer. (Hafis-Lesebücherei.) Leipzig, Fikentscher. kl. 8⁰. 380 S. Geb. ℳ 1,30. [Dasselbe.] (Zenith-Bücher. 5.) Berlin, Zenith-Verlag Erich Stolpe. 8⁰. 430 S. ℳ 0,95.

Beethoven, Ludwig van. Aleksejew, M., und J. Bermann. Beethoven. Materialien zu einer Bibliographie d. russischen Beethovenliteratur. [Russ. Text.] Odessa, Schriften der Öffentlichen Staatsbibliothek. (23×15.) 35 S. Rub. 0,40. — Alexandre, Arsène. Les années de captivité de Beethoven (1819—1827). Préface de Robert de Flers. Paris, Alcan. 8⁰. 127 p., fr. 15. — Bartels, Bernhard. Beethoven. (Meister d. Musik. Bd. 1.) Hildesheim, Borgmeyer Verl. gr. 8⁰. VIII, 386 S., zahlr. Abb. u. Faks. ℳ 7. — Becker, C. H. Zu Beethovens hundertstem Todestag. Rede. Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8⁰. 24 S. ℳ 1. — Beethoven (1827—1927). Zur Aufführung in der Akademischen Staatsphilharmonie eines Konzertzyklus aus den Werken Beethovens zur Jahrhundertfeier seines Todestages. [Mit Beiträgen von A. Lunatscharsky, P. Nowitzky und Igor Glebow.] [Russ. Text.] Leningrad, Verlag der Staatsphilharmonie. (25×20.) 59, 14 S., mit Abb. u. Portr. Rub. 1. — Beethoven-Almanach* der Deutschen Musikbücherei. Hrsg. von Gustav Bosse. [6.] 1927. Regensburg, Bosse. 8⁰. XVI, 597 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 6. — Beethoven-Bulletin. [Russ. Text.] Moskau, Verlag des Beethovenkomitee am Kommissariat f. Volksaufklärung der RSFSR. (27×18.) 25 S., mit Portr. Rub. 0,15. — Ludwig van Beethoven zum Gedächtnis. (Eine Würdigung Beethovens durch s. Zeitgenossen Franz Grillparzer und Clemens Brentano.) Nürnberg, Henning & Schneider. 8⁰. 8 S. m. 1 Abb. ℳ 0,20, bessere Ausg. ℳ 0,50. — Beethoven. Sein Leben u. Schaffen in Selbstzeugnissen u. Berichten über ihn. Klassenlesestoff. Hrsg. u. eingeleitet von Erich Guttmann. Breslau, Priebatsch. gr. 8⁰. 16 S. ℳ 0,10. — Ludwig van Beethoven. Zum 100. Todestag 26. März 1927. Wien, Österr. Bundesverlag. gr. 8⁰. 4 S. m. 1 Abb. ℳ 0,50. — Beethoven. Briefe. Ausgew. von Curt Sachs. (5. Aufl.) Mit 10 Bildbeig. u. 1 Brieffaks. Berlin, Bard. kl. 8⁰. II, 271 S. Geb. ℳ 4. — Beethoven, L. van.* Seine an den Verlag von Hoffmeister und Kühnel, später C. F. Peters, Leipzig, gerichteten Briefe. Verz. s. in der Edition Peters ersch. Werke. Leipzig, C. F. Peters. 8⁰. 58 S. m. Abb. u. 1 aufgekl. Titelbl. ℳ 1,20. — Correspondance de Beethoven. Traduction, introd. et notes de Jean Chantavoine. Paris, Calmann-Levy. 16⁰. fr. 9. — Beethoven: impressions of contemporaries; [selected, chronologically arranged and annot. by Oscar G. Sonneck.] New York, Schirmer. 8⁰. 238 p. $ 3. — Beethoven: impressions of contemporaries. Illus. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 239 p. 10 s. 6 d. — Beethoven, L. van. Fidelio . . . Vollst. Buch. Neu hrsg. u. eingel. von Geo. Rich. Kruse. Reclams Univ.-Bibl. Nr. 2555. [Neue Ausg.] Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 62 S. ℳ 0.40. — Beethoven, L. van.

Musik zu Goethes Trauerspiel Egmont. Verbindende Worte: Grillparzers unvollendete Dichtg. erg. von Moritz Mayer. Wien, Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wiss. u. Kunst. 8⁰. 31 S. ℳ 0,65. — Beethoven, Ludwig van.* Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitz der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin. Vollst. hrsg. u. mit Anm. vers. von Karl Lothar Mikulicz. Leipzig, Breitkopf & H. 23,5×31,5 cm. 33; 172 S. Geb. ℳ 14. — Beethoven.* Numéro spécial de la Revue musicale. Avec la collaboration de Rom. Rolland, A. Suares, A. Boschot, J. Chantavoine, A. Cœuroy, Ch. Kœchlin, L. Landry, A. Levinson, M. Pincherle, J.-G. Prod'homme, G. de Saint-Foix, Ch. van den Borren. Paris, 132—136, Boulevard Montparnasse. gr. 8⁰. 134 p. 4 ill. hors-texte. fr. 25. — Beethoven raconté par ceux qui l'ont vu. Lettres, mémoires, etc., réunis et traduits par J. G. Prod'homme. Paris, Stock, Delamain et Boutelleau. kl. 8⁰. 266 p. fr. 15. [Davon erschien auch eine billigere Ausg. für fr. 12.] — La Sonate appassionata (en fa mineur, op. 57). Reproduction en fac-simile. Paris, L'édition d'art H. Piazza. fr. 150. — Beethoven-Zentenarfeier.* Wien, 26. bis 31. März 1927. Veranst. von Bund und Stadt. Internationaler musikal. Kongreß. (Vorw.: Guido Adler.) Wien, Universal-Edition. 8⁰. 404 S. ℳ 10. — Behrend, William. Ludwig van Beethoven's pianoforte sonatas. Transl. from the Danish by J. Lund. Intro. by A. Cortot. 23 illus. and musical examples. London, Dent. [New York, Dutton.] 8⁰. 214 p. 6 s. — Bekker, Paul. Beethoven. 37. u. 38. Tsd. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anst. gr. 8⁰. VI, 623 S. Geb. ℳ 14. — Berg, David Eric. Beethoven and the romantic symphony. (Fundamentals of musical art, v. 13.) New York, Caxton Institute. 8⁰. 134 p. — Bertram, Ernst. Beethovens Bild. — Die Wandlungen in der musikal. Beurteilung Beethovens von Ernst Bücken. 2 Reden. (Kölner Universitätsreden. 17.) Köln, Oskar Müller. gr. 8⁰. 21 S. — Bethge, Ernst Heinrich. Beethoven. Volks-Feierstunde in dramat. Szenen, Vortragsdichtgn., Lebensbildern u. Dokumenten. Berlin, E. Bloch. 8⁰. 79 S. ℳ 3. — [Derselbe.] Beethoven. Volkstüml. Weisen mit verbindendem Vortrag u. erg. Dichtungen. Ebenda. 18,5×27,5 cm. 19 S. ℳ 2. — Bilke, Rudolf. Beethoven. Eine Betrachtg. für die deutsche Jugend zum 26. März 1927. Breslau, H. Handel. 8⁰. 16 S. m. 1 Abb. ℳ 0,12. — Bormann, E. Beethoven. Wien 1792—1827. Einl.: H. Rohrdantz. [Klosterneuburg bei Wien, Buchberggasse 41, Selbstverlag. [41×31 cm, 2 S. 13 z. T. farb. Tafeln. In Umschlag ℳ 40, Einzelbl. ℳ 4. [Betrifft Wiener Beethovenhäuser.] — Botstiber, Hugo. Beethoven im Alltag. Ein Beitr. zur Jahrhundertfeier. Mit zahlr. Bild- und Notenbeil. Wien, Wiener philharm. Verlag. 11.5×15,5 cm. 84 S. Geb. ℳ 2,50. — Braudo, E. M. Beethoven und seine Zeit. Versuch einer musikalisch-sozialwissenschaftlichen Untersuchung. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (26×17.) 124 S., mit Portr. Rub. 1,50. — Braunstein, Josef.* Beethovens Leonoren-Ouvertüren. Eine histor.-stilkrit. Untersuchg. (Sammlung musikwissenschaftl. Einzeldarstellungen. H. 5.) Breitkopf & H. gr. 8⁰. VII, 160 S. ℳ 6. — Brown, A. Beethoven deaf, and other poems. New York, Dial Press. 8⁰. 24 p. 50 c. — Bücken, Ernst. Die Wandlungen in der musikal. Beurteilg. B's. s. unter Bertram, Ernst. — Bugosslawskij, Ssergej. Zwei Studien über Beethoven. 1. Beethoven und seine Umgebung. 2. Beethoven und das deutsche Lied. Mit einer Beilage des „Punschliedes". [Russ. Text.] Moskau u. Leningrad, Verlag „MODPIK". (18×13.) 24 S. Rub. 0,30. — Byron, May. A day with Beethoven. London, Hodder & S. 8⁰. 47 p. 2 s. — Celebration of the Beethoven Centenary 1827—1927. Philadelphia, Egyptian Hall, The John Wanamaker Store. 4⁰ mit Abb. u. 1 Fksm. — Dworschak, Fritz. Ludwig van Beethovens Aufenthalt zu Gneixendorf. Kremser Gedenkschr. zu des Meisters 100. Todestag. Krems a. D., F. Oesterreicher. gr. 8⁰. 11 S. m. Abb. Öster. Sch. 0,50. — Fluck, Hans. Ludwig van Beethoven. Ein Lebensbild. (Dombücherei. H. 50.) Paderborn, Schöningh. kl. 8⁰. 95 S. m. 1 Abb. ℳ 0,70. — (Friedlaender, Max.) A la memoria de Ludwig van Beethoven. En conmemoracion del primer centenario de su muerte 26 de marzo de 1927. Ofrecido por la comision del monumento a Beethoven en Mexico. Berlin, Agencia Duems. 8⁰. 48 S. m. Abb. u. 1 eingedr. Faks., 13 S. Noten. ℳ 2,50. — Frimmel, Theodor von. Ludwig van Beethoven. Übersetzung von Z. W. Ewald, unter Redaktion von Igor Glebow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (22×16.) 54 S., mit Abb. u. Portr. Rub. 0,80. — Gebhardt, F[lorentine]. Beethoven-Gedächt-

nisfeiern. 1. Im Rahmen d. Schule. 2. Im Rahmen des Eltern- oder Volksabends (auch für Vereins-, Musik- und Gesangsabende) zsgst. Mit Vorspruch, Ansprachen u. Aufführgn. vom selben Verf. Dem Angedenken Ludwigs van Beethoven. Berlin, Kribe-Verl. 8⁰. 46 S. ℳ 1. — Gibert, Vicens Ma. de. Vida de Beethoven. Publicació de L'Associació d'Amics de la Música de Barcelona. Girona, „Editorial Girona". — Grace, Harvey. Ludwig van Beethoven. (Masters of music.) New York, Harper. 8⁰. 327 p. $ 2. — Halm, August.* Beethoven. (Hesses ill. Handbücher. Bd. 85.) Berlin, M. Hesse. kl. 8⁰. III, 336 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 6. — Hevesy, A. de. Beethoven the man. Transl. by F. S. Flint. Illus. London, Faber & G. [New York, Brentano's.] 8⁰. 223 p. 7 s. 6 d. — [Derselbe.] Beethoven. Een menschenleven. Arnhem, Hijman, Stenfert Kroese & Van der Zande. 8⁰. 220 p., 3 ports. F 2,90. — Huch, Felix. Der junge Beethoven. Ein Roman. (Die Bücher der Rose. Neue Friedensreihe.) Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt. 8⁰. 345 S. m. 1 Abb., 1 Titelb. Kart. ℳ 3,50. — Indy, Vincent d'. Beethoven (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8⁰. fr. 9. — Iwanow-Boretzky, M. W. Beethoven. Biographische Skizze. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion d. Staatsverlages. (17×13.) 31 S., mit Portr. Rub. 0,15. — [Derselbe.]* Ein Moskauer Skizzenbuch von Beethoven. [Deutscher Text.] [Nebst] Faksimile. Reproduziert u. zum Druck vorbereitet von W. J. Schamrajewsky u. N. N. Ssokolow. (In Musikal. Bildung. No. 1—2.) Hrsg. vom Moskauer Staatskonservatorium. 1927. — Janetschek, Ottokar. Beethovens levensroman. [Der Titan.] Geautoriseerde vertal. van G. Keller. Met 16 afb. s'Gravenhage, J. Ph. Kruseman. 8⁰. 296 p. F 2,90. — Kestenberg, Leo. Beethoven-Feier. Anregungen. (Schriften des Verbandes d. deutschen Volksbühnenvereine. H. 12.) Berlin, Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G. m. b. H. gr. 8⁰. 15 S. ℳ 1. — Kittner, Marie. Beethoven und sein Aufenthalt in Baden bei Wien. Mit 7 Ill. (Badener Bücherei. 16.) Baden (bei Wien), Verein „Niederösterr. Landesfreunde". 8⁰. 39 S. Öst. Sch. 0,35. — Kobald, Karl.* Beethoven. Seine Beziehgn. zu Wiens Kunst u. Kultur, Gesellschaft u. Landschaft. Mit 80 teils farb. Bildbeigaben. Wien, Amalthea-Verl. 8⁰. 434 S. ℳ 7. — Koch, Max. Beethoven, der Kämpfer. Gedenk- u. Mahnrede bei der Beethoven-Feier d. Breslauer Sängerschaft „Leopoldina" (Weim. C. C.). Langensalza, Beyer & Söhne. 8⁰. 43 S. ℳ 1. = Schriften zur polit. Bildg. Reihe 8. Das Erbe des deutschen Geistes, H. 7. = Fr. Mann's Pädagog. Magazin. H. 1146. — Lambert, Raymond-Raoul. Beethoven rhénan. Paris, Éditions des Presses françaises. — Ley, Stephan.* Beethoven als Freund der Familie Wegeler—v. Breuning. Nach den Familien-Sammlgn. und -Erinnerungen hrsg. (Mit 42 ganzseit. u. Textabb. u. 6 Lichtdrucktaf. nach Handschriften.) Bonn, F. Cohen. 4⁰. 262 S. Geb. ℳ 18. — Lux, Joseph Aug. Ludwig van Beethoven. Sein Leben und Schaffen. Mit 32 Abb. Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft. 8⁰. 343 S., nur für Mitglieder. [Dasselbe.] Ins Dänische übersetzt von Carl Behrens. Kopenhagen, Pio. 220 p. Kr. 5.50. — Lux, Jos. Aug. Beethovens liefdeleben. De roman van zijn leven, liefde en lijden. Geautoriseerde vertaling door Amy Vorstmanten Have. Leiden, Sijthoff. 8⁰. III, 303 p. m. 10 portr., 5 pltn., 5 facs. F 3,75. — Massé, Grete. Sonate pathétique. Ein Beethovenroman. Leipzig, Koehler & Amelang. kl. 8⁰. 221 S. ℳ 3,50. — Maykapar, S. M., Prof. Die Bedeutung der Kunst Beethovens für unsere Gegenwart. Mit Vorwort von A. W. Lunatscharsky. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18 × 13.) 133 S. Rub. 1. — Moeller van den Bruck, A[rtur]. Beethoven, der Deutsche. (Aus: Gestaltende Deutsche. Bd. 5.) Minden, J. C. C. Bruns. 8⁰. 23 S. ℳ 0,75. — Mikulicz, K. L. Ein Notierungsbuch von Beethoven siehe unter Beethoven. — Nelson, Heinrich. Beethoven, der Mensch. Rede. Mit 1 Bildnis. Stuttgart, Verlag „Öffentliches Leben". [Leipzig, Franz Wagner in Komm.] gr. 8⁰. 16 S. ℳ 0,60. — Newman, Ernest. The unconscious Beethoven: an essay in musical psychology. London, L. Parsons. gr. 8⁰. 153 p. 10 s. 6 d. [New York, Knopf.] — Nohl, Walther. Beethoven. Geschichten u. Anekdoten. Berlin, Union, Zweigniederl. kl. 8⁰. 160 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 1,50. — [Derselbe.] Ludwig van Beethoven. Aus s. Leben u. Wirken. Berlin, M. Galle. gr. 8⁰. 135 S., 17 Taf. Geb. ℳ 5. — [Derselbe.] Ludwig van Beethoven als Mensch u. Musiker im täglichen Leben. 2., erw., mit 38 zeitgenöss. [eingedr.] Bildern verseh. Aufl. Zur 100. Wiederkehr s. Todestages. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8⁰. 186 S. ℳ 3,60, Geb. ℳ 5. — Prod'homme,

J.-G. La jeunesse de Beethoven (1770–1800). Paris, Delagrave. gr. 8⁰. 384 p., avec 4 photographies et 1 fcsm. fr. 40. — Reitz, Fritz. Wanderungen durch Beethovens Streichquartette. Zürich, Geb. Hug & Co. 8⁰. 16 S. fr. 0,70. — Rodolphe-Rousseau, Jacques. Evocations romantiques. Deux à-propos pour le centenaire de Beethoven et le centenaire du romantisme. Paris, Rousseau & Cie. 8⁰. 34 p. — Rolland, Romain. Beethoven. Pour le centenaire de sa mort. In: Europe. Revue mensuelle. 15. mars. Paris, Les éditions Rieder. fr. 5,50. — [Derselbe.] Vida de Beethoven. Publicada amb motiu de la Commemoració del Centenari de la seva mort, per l'„Associació d'Amics de la Música". Traduïda per Ignasi Folch i Torres. Barcelona. 8⁰. 93 p. 3,50 pts. — [Derselbe.] La vie de Beethoven. Les portraits et les entêtes ont été gravés sur bois, par P. Baudier. Paris, Hachette. 8⁰. 177 p. — [Derselbe.] Vie de Beethoven. Hrsg. von W. Marufke. Mit 1 Bildnis. (Französ. u. engl. Lesebogen. Nr. 141.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. kl. 8⁰. 36 S. ℳ 0,40. — [Derselbe.] Ludwig van Beethoven. Mit 11 Bild. Deutsch von L. Langnese-Huc. 9. und 10. Tsd. Zürich, Rotapfel-Verl. 8⁰. 149 S. Geb. ℳ 7,20. — [Derselbe.] Beethoven. L'âme et l'art. Paris, Editions du Sablier. 8⁰. — Das russische Buch über Beethoven. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion d. Staatsverlages. (26×17.) III, 207 S., m. Portr. Rub. 2,25. (= Abhandlungen der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaft. Geschichte der russischen Musik in Materialien u. Untersuchungen, herausgegeb. von Prof. K. A. Kusnetzow. Bd. 4.) — Schindler, Anton. Ludwig van Beethoven. 5. Aufl. neu hrsg., mit e. Einl. u. Anm. vers. u. mit weiteren Bildern [Taf.] u. Faks. [Taf.] ausgestattet von Fritz Volbach. Tl. 1. 2. Münster i. W.: Aschendorffsche Verlh. 8⁰. XXVII, 272, III, 300 S. in 1 Bd. geb. ℳ 6. — Schmitz, Arnold. Beethoven. Buchgemeinde 1927. = Buchgemeinde Bonn. Belehrende Schriftenreihe. Bd. 3. gr. 8⁰. 162 S., 57 Taf. Geb., nur f. Mitgl., nicht im Handel. [Derselbe.] Das romantische Beethovenbild. Darstellg. u. Kritik. Berlin, Dümmlers Verlh. gr. 8⁰. 183 S. ℳ 9. — Selva, Blanca. Les Sonates de Beethoven per a piano i per a piano i violí. Prefaci de Lluís Millet. Publicació extreta de la „Revista Musical Catalana" Butlletí de l'Orfeó Català i feta a les despeses de la Institució Patxot. Barcelona, Impremta Atenes, 1927. gr. 8⁰. 305 p. 20 pts. — Sonneck, O. G. Theodore. Beethoven letters in America; facsimiles with commentary. (Publ. by the Beethoven Association in commemoration of the death of Beethoven, March 26th, 1827.) [New York, Schirmer.] 4⁰. XXX, 214 p. $ 5. — [Derselbe.] The riddle of the immortal beloved; a supplement to Thayer's Life of Beethoven. New York, Schirmer. 8⁰. 67 p. $ 1. — Steinitzer, Max. Beethoven. (Musiker-Biographien. Bd. 2. Universal-Bibl. Nr. 1180/1181.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 132 S. ℳ 0,80. — Sullivan, John, Will. Novin. Beethoven: his spiritual development. London, J. Cape. [New York, Knopf.] 8⁰. 256 p. 7 s. 6 d. — Turner, W. J. Beethoven: the search for reality. Illus. London, Benn. [New York, Doran.) gr. 8⁰. 343 p. 18 s. — Volbach, Fritz. Ludwig van Beethoven. (Aus: Volbach: Handbuch der Musikwissenschaften. Bd. 1.) Münster, Aschendorff. 8⁰. 6 S. m. 1 Abb. ℳ 0,15. [Das 6.—10. Tsd. erschien unter dem Titel: L. v. Beethoven zum 100. Todestage. Ebenda. 8⁰. 8 S. m. 1 Abb. ℳ 0,15.] — Wagner, Richard. Beethoven. Mit e. Nachwort von Wolfgang Golther. (Recl. Univ.-Bibl. Nr. 6750.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 91 S. ℳ 0,40. — [Derselbe.] [Ins Ital. übers.] a cura di Nicola Rampi. Pavia, ediz. del Regisole. 16⁰. 78 p. L 6. — [Derselbe.] Eine Pilgerfahrt zu Beethoven. Novelle. Mit 1 Bildnis u. e. Nachwort von Paul Bülow. (Kranz-Bücherei. H. 130.) Frankfurt, Diesterweg. 8⁰. 30 S. m. Abb. ℳ 0,35. — Wagner-Schönkirch, Hans, und Johann Langer. Beethoven. Sein Leben und Schaffen. Volkstüml. dargest. Mit e. musikal. Anhang. Wien, Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk. gr. 8⁰. 104 S. m. Abb. ℳ 3,25. — Waynkop, J. Gedenkblatt an Beethoven. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (20×14.) 12 S., mit Portr. Rub. 0,06. — Wetz, Richard. Beethoven. Die geist. Grundlagen s. Schaffens. Erfurt, Keyser'sche Buchh. kl. 8⁰. 32 S., 1 Taf. Geb. ℳ 1,50. — Wilder, Victor. Beethoven. Sa vie et son œuvre. Réimpr. 2 vols. (Bibliothèque — Charpentier.) Paris, Fasquelle. Je fr. 12.

Berg, Alban. „Wozzek." Oper von Alban Berg. [Führer.] [Russ. Text.] [Moskau], Verlag „Kinopetschatj". (16×12). 11 S. Rub. 0,15. — „Wozzek" von Alban Berg. Sammlung von Aufsätzen, herausgegeben v. Igor Glebow und Simon Ginsburg. [Russ. Text.] Lenin-

grad, Verlag „Triton". (21×14.) 40 S. Rub. 0,35.

Berlioz, Hector. Boschot, Adolphe. Le Faust de Berlioz. Etude sur la „Damnation de Faust" et sur l'âme romantique. Paris, Editions musicales de la Librairie de France. 8⁰. 209 p., portrs., ills., facsms. fr. 15. [Derselbe.] La jeunesse d'un romantique Hector Berlioz (1803 bis 1831). 6ᵉ éd. Paris, Plon. 8⁰. fr. 20.

Bittner, Julius. Lanzer, F. F. Große Messe mit Te Deum in D. Themat. Analyse. Wien, Universal-Edition. 8⁰. 11 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 0,30.

Bizet, Georges. Istel, Edgar.* Bizet und „Carmen". Der Künstler u. s. Werk. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8⁰. 267 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 5,50. — [Derselbe.] „Carmen." Textbuch, mit Vorwort u. Erläuterungen v. S. Tschemodanow. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×13.) 63 S. Rub. 0,25.

Borodin, A. Abraham, G. E. H. Borodin: the composer and his music. Ports. and musical examples. London, W. Reeves. gr. 8⁰. 213 p. 6 s. — Braudo, E. M. „Fürst Igor." Oper von A. P. Borodin. [Führer.] [Russ. Text.] [Moskau], Verlag „Kinopetschatj". (28×9.) 15 S. Rub. 0,15.

Brahms. Schumann, Clara, and Johs. Brahms. Lettres s. unter Schumann.

Bruckner, Anton. Auer, Max. Anton Bruckner als Kirchenmusiker s. Abschnitt IV unter Musikbücherei, Deutsche. — Gräflinger, Franz.* Anton Bruckner, Leben u. Schaffen. (Umgearb. Bausteine.) (Max Hesses Handbücher. Bd. 84.) kl. 8⁰. IV, 384 S. m. Notenbeisp. im Text. Geb. ℳ 10. — Klose, Friedr.* Meine Lehrjahre bei Bruckner s. Abschnitt IV unter Deutsche Musikbücherei. — Schwebsch, Erich. Anton Bruckner. Ein Beitr. zur Erkenntnis von Entwicklungen in der Musik. (2., wesentl. erw. Aufl.) Augsburg [jetzt Kassel], Bärenreiter-Verl. kl. 8⁰. VII, 335 S. ℳ 3. — Wickenhauser, Rich. Bruckners Symphonien s. Abschnitt IV unter Erläuterungen.

Bülow, Hans von. Bülow, Hans von.* Neue Briefe. Hrsg. u. eingel. von Richard Graf Du Moulin-Eckart. München, Drei Masken-Verl. 8⁰. XXX, 727 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 35.

Chamberlain, H. St. Schott, Georg. Das Lebenswerk H. St. Chamberlains in Umrissen. München, J. F. Lehmanns Verl. gr. 8⁰. 191 S. ℳ 4,50.

Casella, Alfredo. Glebow, Igor. Alfredo Casella. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (16×12.) 19 S. Rub. 0,25.

Cherubini. Cherubini, Luigi. Der Wasserträger ... Vollst. Buch. Hrsg. v. C. Fr. Wittmann. [Neudr.] (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 3226.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 88 S. ℳ 0,40.

Chopin. Bidou, Henri. Chopin. Transl. by C. A. Phillips. London, Knopf. 8⁰. 275 p. 18 s. — Chopin, Friedr. Franz.* Gesammelte Briefe. (Übers. u. hrsg. von A[lexander] von Guttry. Mit 24 Tafelbeil. München ('28), Georg Müller. gr. 8⁰. XI, 464 S. ℳ 13. — Gillington, M. C. A day with Chopin. London, Hodder & S. 8⁰. 47 p. 2 s. — Hutschenruyter, Wouter. Frédéric Chopin. [Holl.] s' Gravenhage, Kruseman. 8⁰. fl. 3,75. — Jachimecki, Zdzisław. Fryderyk Chopin. [Poln.] Krakau. 8⁰. 150 S. — Pourtalès, Guy de. Chopin ou Le poète. Paris, Gallimard. 8⁰. 255 p. et portrs. — [Derselbe.] Frederick Chopin: a man of solitude. Transl. from the French by C. Bayly. London, Butterworth. [New York, Holt.] gr. 8⁰. 280 p. 10 s. 6 d. — Schermerhorn, Elizabeth W. The seven strings of the lyre; the romantic life of George Sand, 1804—1876. Boston, Houghton. 8⁰. 339 p. il. $ 4. — Vuillermoz, Émile. La vie amoureuse de Chopin. Paris, Flammarion. kl. 8⁰. 185 p. fr. 9. — Wodzinski (Comte). Les trois Romans de Frédéric Chopin. Paris, Calmann-Lévy. 8⁰. fr. 9.

Dante Alighieri. Bilancioni, Guglielmo. Il suono e la voce nell' opera di Dante. Rilievi di un otologo. Pisa, M. Pacini. 4⁰. XVI, 404 p., con 24 tav.

Dargomyschskij, Alexander Sergiewitsch. „Russalka [Die Nymphe]." Textbuch, mit Vorwort u. Erläuterungen v. S. Tschemodanow. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×13.) 48 S., mit Abb. Rub. 0,25.

Debussy, Claude. Arconada, M. En torno a Debussy. Madrid, Espasa-Calpe. 8⁰. Pes. 5. — Jardillier, Robert. Pelléas. (La musique moderne.) Paris, Cl. Aveline. 8⁰. 140 p. fr. 20. — Kœchlin, Charles. Debussy. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8⁰. 128 p. 12 pls. fr. 14. — Lettres de Claude Debussy à son éditeur publiées par Jacques Durand. Paris, Durand et Cie. 4⁰. 193 p. et portr. — Santen, Rient van. Claude Debussy. (Holl.) s'Gravenhage, Kruseman. 8⁰. fl. 3,75. — Vallas, Léon. Debussy. L'essentiel de la vie demeurée jusqu'à présent un peu mystérieuse du grand musicien

français, Paris, Plon. 8⁰. fr. 12. — [Derselbe.] Les idées de Claude Debussy, musicien français. Paris, Les éditions musicales de la librairie de France. 8⁰. 252 p., portr. et facs. fr. 12.

Delfs, Christian. Delfs, Chr. Werdegang eines Musikers. Von der Pike an! Heitere Erlebnisse aus Studienzeit u. langjähr. Tätigkeit als Chor-Dirigent. Kiel, K. Beuck. 8⁰. 32 S. m. Abb. ℳ 1.

Delibes, Léo. Curzon, H. de. Léo Delibes. Paris, Fischbacher. 8⁰. fr. 15.

Duncan, Isadora. Ducan, Isadora. My life. New York, Boni & Liveright. 8⁰. 359 p. il. $ 5.

Dupin, Paul. Ladmirault, Paul. Les chœurs en canon de Paul Dupin. Notice biographique et analytique. Paris ('25!), Raymond Deiss, 31, rue Meslay. 8⁰. 16 p. avec musique et portr.

Eberl, Anton. Ewens, Franz Josef.* Anton Eberl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Wien um 1800. Dresden, W. Limpert. gr. 8⁰. 124 S., 1 Taf. ℳ 1,50.

Falcon. Bouvet, Charles. Cornélie Falcon. (Acteurs et actrices d'autrefois.) Paris, Alcan. 8⁰. 152 p. et planches. fr. 15.

Fauré, Gabriel. Kœchlin, Charles. Gabriel Fauré. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8⁰. 233 p. fr. 15.

Feinberg, Samuel Jewgenjewitsch. Belaiev, Victor. Samuel Feinberg. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×14). 24 S., mit Portr. Rub. 0,30.

Glière, Reinhold Moritzowitsch. Bugasslawskij, S. Reinhold Glière. [Russ. und deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×14.) 59 S., mit Portr. Rub. 0,30.

Gluck, Christoph Willibald. Gluck.* Briefe an Franz Kruthoffer. Hrsg. u. erl. von Georg Kinsky. Mit 1 Bildn. u. e. Brief-Nachbildg. Wien, E. Strache. 8⁰. 79 S. Geb. ℳ 4.60.

Gnessin, Michail Fabianowitsch. Drosdow, A. Michail Gnessin. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×14.) 48 S., mir Portr. Rub. 0,30.

Goedicke, Alexander Fedorowitsch. Jakowlew, Vas. Alexander Goedicke. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×14.) 35 S., mit Portr. Rub. 0,30.

Goethe, Joh. Wolfgang von. John, Hans. Goethe und die Musik. (Musikal. Magazin. H. 73.) Langensalza ('28), Beyer & Söhne. 8⁰. VII, 175 S. ℳ 4,50.

Gossec. Dufrane, L. Gossec. Paris, Fischbacher. 8⁰. fr. 20.

Gounod, Charles. Byron, May. A day with Gounod. London, Hodder & S. 8⁰. 48 p. 2 s. — „Faust." Textbuch, mit Vorwort und Erläuterungen von S. Bugosslawskij. [Russ. Text.] Musiksektion d. Staatsverlages. (18×13.) 46 S. Rub. 0,25.

Guilbert, Yvette. La chanson de ma vie. (Mes mémoires.) 15ᵉ éd. Paris, Grasset. 8⁰. 320 p. portr., fr. 12. [Dieselbe.] Lied meines Lebens. Erinnergn. Übers. von Franz Hessel. Berlin ('28), Rowohlt. 8⁰. 280 S., zahlr. Taf. ℳ 6,50.

Prinz **Gustav** von Schweden. Nyblom, K., Prins Gustaf. (= Populära körkompositörer V.) Stockholm, Elkan & Schildknecht, Emil Carelius. 1 pl. 35 S. Kr. 1,50.

Halm, August. Höckner, Hilmar. August Halm u. die Musik in der freien Schulgemeinde Wickersdorf s. Abschnitt IX.

Händel, Georg Friedrich. Händel-Opern-Festspiele, Göttingen 1927. Einführgn. in die Händelopern. Vollst. Spielverzeichnisse. Hrsg. von d. Leitg. der Händel-Festspiel-Gemeinde. Göttingen, Turmverlag W. H. Lange. gr. 8⁰. 28 S. m. Abb. ℳ 0,60. — Milton, John. L'Allegro and il Penseroso. Illus. London, Lane. 8⁰. 62 p. 2 s.

Haydn, Joseph. Pohl, C. F.* Joseph Haydn. Unter Benutzg. von C. F. Pohls hinterl. Materialien weitergef. von Hugo Botstiber. Bd. 3. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰ XII. 440 S. ℳ 12,50. — Seeburg, Franz von. Joseph Haydn. Ein Künstlerroman. (Deutsches Gut. Reihe 1. Nr. 67/68.) Essen, Fredebeul & Koenen. 16⁰. 194 S. ℳ 0,70.

Hegar, Friedrich. Friedrich Hegar zum Gedächtnis. (Leipzig, Geb. Hug & Co.) 4⁰. 16 S., 32 S. Notenanh. ℳ 0,50. — Steiner, Adolf. Friedrich Hegar, s. Leben und Wirken. (116. Neujahrsblatt d. Allgem. Musikgesellschaft in Zürich. 1928.) Zürich, Orell Füssli; Hug & Co. in Komm. 4⁰. 51 S., 2 Taf.

Heldburg, Freifrau Helene von. Heldburg, Freifrau von. Fünfzig Jahre Glück u. Leid. Ein Leben in Briefen aus d. J. 1873—1923. 3. Aufl. Leipzig, Köhler & Amelang. 8⁰. 264 S. m. Abb., zahlr. Taf. Geb. ℳ 10.

Hindemith, Paul. Willms, Franz. Führer zur Oper Cardillac von P. Hindemith. Mainz ('26), B. Schott's Söhne. 8⁰. 109 S. ℳ 1,50. — Belaiev, Victor. Paul Hindemith. [Russ.

Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (16×12.) 29 S., mit Portr. Rub. 0,30.

Hindermann-Wegener, Aenny. (Hindermann-Wegener, Aenny:) Wie ich Sängerin wurde u. andere Erinnerungen. Minden i. W., J. C. C. Bruns. kl. 8⁰. 63 S. m. Abb. ℳ 2,50.

Hoffmann, E. T. A. Wolzogen, H. von. E. T. A. Hoffmann u. Rich. Wagner s. Abschnitt IV.

Hunnius, Monica. Hunnius, Monica. Menschen, die ich erlebte. 15.—16. Tsd. Heilbronn, Salzer. 8⁰. 159 S. ℳ 1.80. [Dieselbe.] Mein Weg zur Kunst. 5. Aufl. Ebenda. 8⁰. 352 S., 1 Titelb. ℳ 4,40.

Ippolitow-Iwanow, Michail Michailowitsch. Tschemodanow, S. Michail Ippolitow-Iwanow. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×14.) 56 S., mit Portr. Rub. 0,30.

Karatygin, Wjatscheslaw Gawrilowitsch. W. G. Karatygin. Sein Leben und Wirken. Sammlung von Aufsätzen und Materialien, herausgegeben v. Staatsinstitut für Kunstgeschichte. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". (23×16.) 263 S., mit Portr. Rub. 2,50.

Karg-Elert, Sigfrid. Schenk, Paul. Sigfrid Karg-Elert. Eine monogr. Skizze mit vollst. Werkverz. Berlin, C. Simon in Komm. gr. 8⁰. 32 S., 1 Taf. ℳ 1.

Kern, Kurt. Müller, Erich H. Kurt Kern. Sextett . . . op. 19. Einführg. Dresden, Zeitverlag. kl. 8⁰. 8 S. ℳ 0,30.

Kortschmarjow, Kl. Braudo, E. M. „Iwan-Soldat." Musik-Schauspiel von Kl. Kortschmarjow. [Führer.] [Russ. Text.] [Moskau], Verl. „Kinopetschatj". (26×9.) 14 S. Rub. 0,15.

Křenek, Ernst. Ernst Křenek und seine Oper „Der Sprung über den Schatten". Sammlung von Aufsätzen, herausgegeben v. Igor Glebow und Simon Ginsburg. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (20×14.) 30 S., mit Portr. Rub. 0,35.

Lind, Jenny. Colman, Helen C. ed. The Jenny Lind book of children's sayings. London, Jarrold. 8⁰. 91 p. illus., 2 s. 6 d. — Maude, Jenny. Jenny Lind. En levnadshistoria 1 korta drag berättad av hennes dotter. Bemyndigad översättning från engelskan av Fanny Willamovitz-Moellendorff. Stockholm, Fritze. IV, 234 S. 19 pl. Kr. 7,50.

Lindblad, Otto. Nyblom, K. Otto Lindblad. (= Populära körkompositörer IV). Stockholm, Elkan & Schildknecht, Emil Carelius. 1 pl. 30 S. Kr. 1,50.

Liszt, Franz. Comtesse d'Agoult. Mémoires (1833—1854) s. unter Agoult, Marie d'. — Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Paris, Champion. qu. 4⁰. 100 p., 1 portr. fr. 40. — Pourtales, Guy de. La vie de Franz Liszt. Nouvelle éd. revue et augmentée de documents nouveaux. (Vies des homme illustres. No. 1.) Paris, Éditions de la nouvelle revue française. 8⁰. fr. 12. — Wallace, William. Liszt, Wagner and the princess. New York, Dutton. 8⁰. 210 p. Geb. $ 5. — Wessem, Constant van. Frans Liszt. 's-Gravenhage, J. Ph. Kruseman. 8⁰. 144 p. m. afb. en portrn. F 2,75.

Logroscino, Nicola. Prota-Giurleo, Ulisse. Nicola Logroscino „il dio dell' opera buffa". Napoli ('26), A spese dell' autore. (Piazza S. Domenico Maggiore, 12). 8⁰. 86 p.

Luther, Martin. Hilbert, Gerhard. Luthers liturgische Grundsätze u. ihre Bedeutung für die Gegenwart. Vortrag. Leipzig, A. Deichert. 8⁰. 24 S. ℳ 1. — Mosapp, Hermann. D. Martin Luther, der deutsche Reformator u. s. Werk. Dem deutschen evang. Haus geschildert. 101.—105. Tsd. Berlin, Verlag d. Evangel. Bundes. gr. 8⁰. 55 S. m. Abb. ℳ 0,65.

Mackenzie, Alexander Campbell, Sir. Mackenzie, A. C. A musician's narrative. 4 plates. London, Cassell. 8⁰. 280 p. 15 s.

Mahler, Gustav. Hutschenruyter, Wouter. Gustav Mahler. (Holl.) s'Gravenhage, Kruseman. 8⁰. fl 2,75.

Medtner, Nikolaj Karlowitsch. Jakowlew, Vas. Nikolaj Medtner. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×14.) 41 S., mit Portr. Rub. 0,30.

Melba, Nellie. Melba, Nellie. Mitt liv som sångerska. En divas minnen och upplevelser. Övers. av Elisabeth Krey-Lange. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8⁰. 301 S. Kr. 6.50.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Leven, Luise. Mendelssohn als Lyriker unter besond. Berücks. seiner Beziehungen zu L. Berger. B. Klein u. A. B. Marx. Mit e. Anh. von sechs bisher unveröff. Liedern Mendelssohns. [Frankfurter Dissertation 1926.] Crefeld, Mahler & Co. 8⁰. 166 S. — Sampson, George. A day with Mendelssohn. (Days with the great composers.) London, Hodder & S. 8⁰. 47 p. 2 s. — Winn, Cyril. Mendelssohn. (Musical pilgrim.) London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 41 p. 1 s. 6 d.

Meysenbug, Malwida von. Kost, Anna Marie.

Malwida von Meysenbug. (Deutsche Lesebogen. Nr. 31.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8⁰. 28 S. ℳ 0,35. — Meysenbug, Malwida von. Memoiren e. Idealistin u. ihr Nachtrag: Der Lebensabend einer Idealistin. [2 Bde.] 42. u. 43. Aufl. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 8⁰. XVI, 475; 555 S. Geb. ℳ 20.

Millet, Lluís. Samper, Baltasar. Lluís Millet. Quaderns Blaus „La nostra gent". Barcelona, Llibreria Catalònia.

Mjaskowsky, Nikolaj Jakowlewitsch. Belaiev, Victor. Nicolaus Mjaskowsky. [Russ. und deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion d. Staatsverlages. (18×14.) 30 S., mit Portr. Rub. 0,30.

Montfort, Robert. Rémy-Bicquè, J. Robert Montfort. Paris, Ed. Sacre du printemps. [cf. Musica d'oggi, S. 333.]

Mozart, Wolfgang Amadeus. Dumesnil, René. Le Don Juan de Mozart. Paris, éditions musicales de la librairie de France. 8⁰. 183 p. et planches, fr. 15. — Gebhardi, O. Die Zauberflöte — ein modernes Mysterium. 2. Aufl. Lorch (Württemberg), Renatus-Verl. 8⁰. 23 S. ℳ 0,40. — Hussey, Dyneley. Wolfgang Amade Mozart. (Masters of music.) London, K. Paul. 8⁰. 382 p. 7 s. 6 d. — Hutschenruyter, Wouter. Mozart. s'Gravenhage, J. Ph. Kruseman. gr. 8⁰. 100 p., m. afb. en portrn. F 2,75. — Kralik, Heinrich. Requiem... Ein Führer durch das Werk mit e. Einleitg., latein. u. deutschem Text, erl. Anm. u. zahlr. Notenbeisp. (Tagblatt-Bibliothek. Nr. 560.) Wien, Steyrermühl. 8⁰. 37 S. ℳ 0,25. — Meister, Wilhelm. Ein Tag aus dem Leben des jungen Mozart. Singsp. in 2 Aufz. Text von Franz Bonn. Musik nach Mozartschen Weisen einger. von Wilh. Meister. Regensburg, Coppenraths Verl. kl. 8⁰. 41 S. ℳ 0,40. — Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. Hrsg. v. W. Klöpzig. (Deutsche Schulausgabe. Nr. 132.) Dresden, Ehlermann. kl. 8⁰. 75 S. ℳ 0,80. [Dasselbe.] (Weltgeist-Bücher. Nr. 69.) Berlin, Weltgeist-Bücher. kl. 8⁰. 63 S. Geb. ℳ 0,65. [Dasselbe.] Mit 14 Zeichngn. Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft. 8⁰. 109 S. [Nicht im Buchhandel.] — Hartmann, Jula. Mozart auf der Reise nach Prag. (Singsp.) Nach d. Novelle von Mörike in e. heiter. Spiel gefaßt. (Jugend- u. Volksbühne. H. 568.) Leipzig, Strauch. gr. 8⁰. 20 S. ℳ 1. [Dasselbe] und Gedichte. Schroedels Jugendbücher. Abt. 1, 99. Halle, Schroedel. 8⁰. 80 S. Kart. ℳ 0,85. [Dasselbe.] Deutsche Hausbücherei. Berlin-Pankow, Verlag d. deutschen Kulturgemeinschaft. [Leipzig, C. F. Fleischer in Komm.] 8⁰. 80 S. ℳ 0,75. — Mozart, W. A. Epistolario a cura di A. Albertini. Torino, frat. Bocca. 16⁰. VIII, 430 p. L 27. — 39. Jahresbericht der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1926. Salzburg, Selbstverl. des Mozarteums. gr. 8⁰. 40 S. — Paumgartner, Bernhard. Mozart. Mit Noten- u. Handschriftenprob. u. 8 Ill. Berlin, Volksverband d. Bücherfreunde. Wegweiser-Verlag. 8⁰. 496 S. [Nicht im Buchhandel.] — Platzer, Martin. Der Traum. Eine Mozart-Novelle. Eisenach, Eisenacher Bibliophilenvereinigung. 8⁰. 128 S. Geb. ℳ 6. [Verkehrt nur direkt.] — Puschkin, [A. S.] Mozart und Salieri. Dramatische Szenen. Musik von Rimsky-Korsakow. Op. 48. Deutsch von A. Bernhard. [Textb.] Leipzig, Belaieff. kl. 8⁰. 16 S. ℳ 0,50. — Tiersot, Julien. Don Juan de Mozart. Étude historique et critique analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués. Nouvelle série.) Paris, P. Mellottée. 8⁰. 230 p., 100 exemples musicaux. fr. 12. — Zentner, Wilhelm. Der junge Mozart. (Bücher der Heimat aus Bayern, Österreich u. Tirol. 12.) Altötting, Verl. „Bücher d. Heimat". kl. 8⁰. 136 S. ℳ 1. — Ziegler, Leopold. Meditation über Don Giovanni. Berlin-Grunewald, Horen-Verlag. 4⁰. 31 S. Hlw. ℳ 12.

Mussorgsky, Modest Petrowitsch. „Boris Godunow." Textbuch, mit Vorwort und Erläuterungen von S. Tschemodanow. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×13.) 78 S., mit Abb. Rub. 0,25. — Braudo, E. M., und A. N. Rimsky-Korssakow. „Boris Godunow" von Mussorgsky. [Russ. Text.] Moskau u. Leningrad, Verlag „Kinopetschatj". (26×16.) 45, 2 S. Rub. 0,50. — Godet, Robert. En marge de Boris Godounof. Paris, Alcan. 8⁰. 286 p., fr. 20.

Paganini, Nicolò. Gutkelch, Walter. Paganini. Fragment e. Mysteriums. Taschenausg. Pyrmont, ('26), Aton-Verlag. kl. 8⁰. 28 S.

Palestrina, Pierluigi da. Jeppesen, Knud. The style of Palestrina and the dissonance. With an intro. by Edward J. Dent. Transl. by Margaret W. Hamerik. Copenhagen, Levin & Munksgaard. London, Milford, Oxford Univer. Pr. gr. 8⁰. 15 sh.

Prokofieff, Ssergej Ssergejewitsch. Glebow, Igor. Ssergej Prokofieff. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (16×12.) 38 S., mit Portr. Rub. 0,40.

Puccini, Giacomo. Chop, Max. Tosca s. Abschnitt IV unter Erläuterungen.

Purcell, Henry. Arundell, Dennis. Henry Purcell. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 136 p. 3 s. 6 d.

Rainer, Jacob. Kriessmann, Alfons.* Jacob Reiner. Beiträge z. Geschichte d. Musik an den oberschwäb. Klöstern im 16. Jh. (Veröffentlichungen des Musik-Instituts der Universität Tübingen. H. 5.) Kassel, Bärenreiter-Verlag. gr. 8⁰. 63 S. ℳ 3.

Raisin s. Siret.

Ramult, Ludwig von. Müller, Erich H. Ludwig von Ramult (und seine Oper „Der verzauberte Ring"). Mit 1 Bildn., 1 Faks. Taf. und mehr. Notenbeisp. Dresden, Zeit-Verlag. gr. 8⁰. 89 S. ℳ 3.

Rimsky-Korssakow, Nikolaj Andrejewitsch. Almasow. „Sadko." [Führer.] [Russ. Text.] [Moskau], Selbstverlag. (13×17.) 26, 2 S. Rub. 0,20. — Bugosslawskij, S. „Das Märchen vom Zaren Saltan". Oper von N. A. Rimsky-Korssakow. [Führer.] [Russ. Text.] [Moskau], Verlag „Kinopetschatj". (25×9.) 14 S. Rub. 0,15. — „Schneeflöckchen." Textbuch, mit Vorwort und Erläuterungen von S. M. Tschemodanow. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×13.) 72 S. Rub. 0,25.

Ronsard. Dumaine, Robert. Ronsard et les musiciens français du XVIᵉ siècle. Conference. Dieppe (1925!), Impr. de la Vigie, 12, rue Claude-Groulard. 8⁰. 22 p. — Raymond, Marcel. Bibliographie critique de Ronsard en France (1550—1585). Paris, Champion. 8⁰. 151 p.

Rossini, Gioachino. Radiciotti, Giuseppe. Gioachino Rossini. Seconda ediz. (Profili, nº 37.) Roma, Formèggini. 16⁰. 70 p.

Scarlatti, Alessandro. Lorenz, Alfred.* Alessandro Scarlatti's Jugendoper. Ein Beitrag zur Geschichte der ital. Oper. Bd. 1. Bd. 2. (Notenbeispiele.) Augsburg, Filser. 8⁰. 240 S.; 208 S. Notenbeisp. Zusammen ℳ 30.

Schaljapin, F. I. Schaljapin, Fjodor Iwanowitsch. Mein Werden. Nach der bei Priboj in Leningrad erschien. Orig.-Ausg. ins Deutsche übertr. von Arthur Knüpffer. Berlin ('28), Adlerverlag. 8⁰. 277 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 4. — [Derselbe.] Pages de ma vie. Traduit du Russe par H. Pernot. Paris, Plon & Nourrit. 8⁰. 256 p. fr. 12. — [Derselbe.] Pages from my life. An autobiography. Rev., enl., and ed. by K. Wright. London, Harper. 8⁰. 355 p. 21 s. — Teljakowskij, W. A. Mein Kollege Schaljapin. Unter Redaktion und mit Vorwort von E. Kusnetzow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". (16×12.) 168 S. Rub. 0,90.

Schmitt, Florent. Ferroud, P.-O. Autour de Florent Schmitt. (Bibliothèque musicale.) Paris, Durand & Fils. 8⁰. 124 p. illus. fr. 10.

Schneider, Friedrich. Hoede, Karl. Friedrich Schneider und die Zerbster Liedertafel zur Hundertjahrfeier 1927. Zerbst, Liedertafel. 8⁰. 98 S. m. Abb., mehr. Taf. ℳ 3.

Schönberg, Arnold. A. Schönberg und seine Orchesterwerke. Sonderheft März/April 1927. Pult u. Taktstock. Wien, Universal-Edition. 8⁰. 53 S.

Schubert, Franz. Bartsch, Rudolf Hans. Schwammerl. Ein Schubert-Roman. 191. bis 195. Tsd. Leipzig, Staackmann. kl. 8⁰. 308 S. m. Abb. ℳ 4. — Bethge, E. H. Franz Schuberts erste Liebe. Singsp. in 4 Tlen. mit d. Meistermelodien Franz Schuberts. Leipzig, Strauch. 8⁰. 48 S. ℳ 2. — Schubert-Musik. 14 S. ℳ 3. — Brent-Smith, A. Schubert: the Symphonies. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. — Keller, G. Franz Schubert. (Holl.) s'Gravenhage, Kruseman. 8⁰. fl. 2,75. — Kobald, Karl. Franz Schubert und seine Zeit. Mit 70 teils farb. Bildtaf. Wien, Amaltheа-Verlag. 8⁰. 490 S. ℳ 7. — Költzsch, Hans.* Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. (Sammlg. musikwissenschaftl. Einzeldarstellgn. H. 7.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VIII, 182 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 6. — Nier, Alfred. Die schöne Müllerin. Singspiel in 3 Aufz. Nach Franz Schuberts gleichnam. Liederkreis. Musik arrang. von P. J. Dietrich. Mühlhausen i. Th.: G. Danner. 8⁰. 40 S. m. Abb. ℳ 2. Klavierausz. ℳ 11. — Forberg's Tonkunst-Kalender s. Abschnitt II.

Schumann, Clara. Schumann, Clara, and Johannes Brahms. Letters, 1853—1896. Ed. by B. Litzmann. 2 vols. London, E. Arnold. [New York, Longmans.] 8⁰. 313; 314 p. 36 s.

Schumann, Robert. Basch, Victor. Schumann. Paris 1927 s. voriges Jahrbuch. — Godoy, Armand. Le carnaval de Schumann. Poèmes, Paris, Éditions-Emile-Paul Frères. kl. 8⁰. fr. 10. — Schumann, Eugenie. Erinnerungen. 6.—10. Tsd. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8⁰. 336 S. m. Abb., 1 Faks. Geb. ℳ 6,50. [Dasselbe.]

Trans. by M. Busch. London, Heinemann. 8⁰. 230 p., illus. 10 s. 6 d.

Schütz, Heinrich. Spitta, Heinrich. Heinrich Schütz und der Gottesdienst. (S. A. aus: Festschrift zu Jul. Smends 70. Geburtstag.) Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8⁰. 14 S. ℳ 0,80.

Schweitzer, Albert. Josselin de Jong, R. De taak van den arts in verband met de persoon en het werk van Albert Schweitzer. Voordracht. Utrecht, Oosthoek. 8⁰. 31 p. F 0,75.

Silcher, Friedrich. Schilling, Max. „Hier sind die starken Wurzeln Deiner Kraft." Friedrich Silchers Lebensroman. Stuttgart, H. Fink. 8⁰. 155 S., 1 Taf. Geb. ℳ 3.

Siret. Morin, Louis. Deux familles troyennes de musiciens et de comédiens. Les Siret et les Raisin. Lecture. (Extr. des „Mémoires de la Société académique de l'Aube". Années 1925/26.) Troyes, impr. J. L. Paton, 27, rue Général-Saussier. 8⁰. 74 p., portr.

Stassow, W. W. Karenin, Wlad. Wladimir Stassow. Grundriß seines Lebens und seiner Tätigkeit. [Russ. Text.] Bd. 1 u. Bd. 2. Leningrad, Verlag „Mysslj". (18×13.) 395 und (393—727) S., mit Portr. Rub. 3 bzw. 2.

Stockhausen, Julius. Wirth, Julia*, geb. Stockhausen. Julius Stockhausen, der Sänger des deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargest. (Frankfurter Lebensbilder. Bd. 10.) Frankfurt a. M., Englert & Schlosser. 4⁰. VII, 537 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 14.

Straube, Karl. Wolgast, Johs.* Karl Straube. Eine Würdigg. s. Musikerpersönlichkeit. Mit 6 Abb. Leipzig ('28), Breitkopf & H. 8⁰. IV, 54 S. ℳ 2.

Strauss, Richard. Steinitzer, Max. Richard Strauss. Biographie. 17. u. 18. Tsd. (Klassiker der Musik.) Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8⁰. 296 S. Geb. ℳ 11. — Strauss, Richard.* Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal. (Vorw.: Franz Strauss.) Wien ('26), P. Zsolnay. 8⁰. 402 S. ℳ 6,50. [Dasselbe]. Tr. by Paul England. New York, Knopf. 8⁰. 365 p. $ 4.

Stravinsky, Igor Fedorowitsch. Waynkop, J. Igor Stravinsky. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (16×12.) 20 S., mit Portr. Rub. 0,25.

Sullivan, Arthur. Sullivan, Herbert, and Newman Flower. Sir Arthur Sullivan: his life, letters and diaries. Intro. by A. Bennett. Illus. London, Cassell. gr. 8⁰. 326 p. 21 s.

Suppé, Franz von. Suppé, Franz von. — Boccaccio . . . . [Textb.] Hrsg. von Geo. Rich. Kruse. (Universal-Bibl. Nr. 6739.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 102 S. ℳ 0,40.

Szymanowski Karol. Jachimecki, Zdzisław. Karol Szymanowski. [Poln.] Skład główny w Ksiegarni Jagiellónskiej. 8⁰. 64 S.

Tanejew, Ssergej Iwanowitsch. Jakowlew, Was. Ssergej Iwanowitsch Tanejew. Sein Musikleben. [Russ. Text.] [Moskau], Verlag der Staatsakademie für Kunstwissenschaft. (20×14.) 104 S., mit Portr. Rub. 1,25.

Telemann Georg Philipp. Seiffert, Max.* G. Ph. Telemann, musique de table. Ausführungen zu Bd. 61 und 62 d. Denkmäler deutscher Tonkunst. Folge 1. (Denkm. d. Tonk. Beihefte 2.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. 27 S. ℳ 3.

Thomas, Theodore. Russell, Ch. E. The American orchestra and Theodore Thomas. Garden City, New York, Doubleday. 8⁰. 364 p. $ 5.

Tigranow, Nikolaj Faddejewitsch. Gumrezzi. Nikolaj Faddejewitsch Tigranow und die Musik des Orients. Mit Vorworten von N. Marr u. A. Spendiarow. [Russ. Text.] Leningrad, Selbstverlag. (29×21.) X, 46 S., mit Portr. Rub. 1,20.

Tschaïkowsky, Peter Iljitsch. Almasow. „Eugen Onegin." Unter Redaktion u. mit Vorwort von W. Blum. [Führer]. [Russ. Text]. [Moskau], Selbstverlag. (13×17.) 26,2 S. Rub. 0,20. — Byron, May. A day with Tschaikovskij. London, Hodder & S. 8⁰. 46 p. 2 s. — „Eugen Onegin." Textbuch, mit Vorwort und Erläuterungen von S. Bugosslawsky. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion d. Staatsverlages. (18×13.) 54 S. Rub. 0,25. — Popow, S. M. Leben und Schaffen Tschaïkowskys. Versuch einer allgemeinverständlichen Darstellung. [Russ. Text.] Moskau, Verlag der Gesellschaft der Freunde des Tschaïkowsky-Museumshauses in Klin. (19×14.) 39 S., mit Portr. Rub. 0,40. — Stein, Richard H.* Tschaikowsky. Mit e. Portrait u. 233 Notenbeisp. (Klassiker d. Musik.) Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8⁰. XIX, 508 S. Geb. ℳ 14. — Tschemodanow, S. „Eugen Onegin." Oper von Tschaïkowsky. [Führer.] [Russisch. Text.] [Moskau], Verlag „Kinopetschatj". (25×9.) 15 S. Rub. 0,15.

Verdi. Verdi, Giuseppe.* Briefe. Hrsg. u. eingel. von Franz Werfel. Übers. von Paul Stefan. Wien ('26). P. Zsolnay. 8⁰. 392 S.; 3 Taf. [Derselbe.] Ein Maskenball. . . .

Deutsch von Joh. Christoph Grünbaum. Vollst. Buch. Neu hrsg. von Geo. Rich. Kruse. (Universal-Bibliothek. Nr. 4236.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 76 S. ℳ 0,40. [Derselbe.] Raggi e penombre. La Compagna del Genio: Giuseppina Verdi Strepponi; un biglietto di Gioach. Rossini; la fiamma che si spegne; le ultime lettere di Gius. Verdi; riflessi e ricordi. Nel XXV anniversario del glorioso trapasso. [A cura] di Aldo Martinelli. Genova ('26), studio edit. Genovese (fratelli Pagano). 8°. 56 p. con 6 tav.

Wagner, Richard. Arnoux, Alexandre. Rencontres avec Richard Wagner. Paris, B. Grasset. 8°. fr. 12. — Barthou, Louis. The prodigious lover. New aspects in the life of R. Wagner. . . . transl. by H. I. Brock. New York, Duffield. 8°. 220 p. illus., $ 2,50. — Bayreuth. Das Handbuch f. Festspielbesucher von Friedr. Wild. (Jg. 33). 1927. Leipzig, C. Wild. kl. 8°. IV, 58, 7, 29, IV, 16, 15, IV, 34, 16, 15, 6, 15 S. m. zahlr. Taf., 1 Fksm. u. 1 eingetr. Theaterplan. Kart. ℳ 5. — Bayreuther Festspielführer. Hrsg. von Paul Pretzsch. 1927. [Jg. 14.] Bayreuth, Niehrenheim. kl. 8°. 408, 40 S. m. Abb. u. 1 eingedr. Kt., 2 Taf., 1 Theaterpl., 1 farb. Stadtpl. Kart. ℳ 5,50. — Bayreuther Land. Heimatblätter zum Bayreuther Tagblatt. Jg. 1. 1927. (Nr. 7/8 erschien als Festspielnummer: 50 Jahre Bayreuth.) Bayreuth, Giessel. 8°. 52 S. m. Abb. ℳ 1. — Bülow, Paul. Rich. Wagner u. sein Werk von Bayreuth. Werden u. Wesen e. deutschen Kunststätte, aus Wagners Briefen u. Schriften geschildert. (Kranzbücherei. H. 140.) Frankfurt a. M., Diesterweg. 8°. 29 S. m. Titelb. ℳ 0,35. — Byron, May. A day with Wagner. London, Hodder & S. 8°. 46 p. 2 s. — Coup d'œil en arrière. Les premiers interprètes de Wagner en France. Louise Janssen. Lyon, Impr. Express, 46, rue Charité. 8°. 62 p. avec ports. — Daube, Otto. Parsifal. Einführg. in das Bühnenweihfestspiel Rich. Wagners. Bayreuth, Giessel. 8°. 35 S. ℳ 0,40. — Kobbe, Gust. Wagner's musicdramas analysed. London, Putnam. 8°. 7 s. 6 d. — Koch, Max. Rich. Wagners geschichtliche völkische Sendung. Zur Fünfzigjahr-Feier d. Bayreuther Bühnenfestspiele. (Friedr. Mann's Pädagog. Magazin. H. 1164.) Langensalza, H. Beyer & Söhne. 8°. 102 S. ℳ 2,25. — Lippert, Woldemar.* Richard Wagners Verbannung u. Rückkehr 1849 bis 1862. Mit unveröffentl. Briefen u. Aktenstücken, 5 Faks. u. 16 Taf. in Lichtdr. Dresden, P. Aretz. gr. 8°. 263 S. Geb. ℳ 14. — Lorenz, Alfred.* Das Geheimnis der Form bei Rich. Wagner. Bd. 2. Der musikal. Aufbau von Rich. Wagners „Tristan u. Isolde". Berlin, M. Hesse. gr. 8°. VIII, 204 S. ℳ 7. Lw. ℳ 10. — Marnold, [?]. Le cas Wagner. La musique pendant la guerre. Paris, Fischbacher. 8°. fr. 12. — Puttkamer, Albert von. 50 Jahre Bayreuth. Mit 20 Abb. Berlin, Schlieffen-Verl. [Leipzig, Grosso- u. Kommissionshaus.] gr. 8°. 192 S. m. 1 eingedr. Fks. Geb. ℳ 8,50. — Rabich, Franz. Richard Wagner u. seine letzten Werke. 5 Volkshochschulvortr. Hof, W. Kleinschmidt's Buchh. 8°. 35 S. ℳ 0,90. — Sternfeld, Richard. Rich. Wagner u. die Bayreuther Bühnenfestspiele. Ges. Aufsätze. Bd. 1. 2. 2. [Titel-] Aufl. (Deutsche Bücherei. Bd. 47/48.) Großenwörden, A. Rüsch. kl. 8°. 110; 110 S. in 1 Bd. ℳ 1. — Thompson, Herbert. Wagner and Wagenseil: a source of Wagners opera „Die Meistersinger". London, Oxford Univ. Press. gr. 8°. 48 p. 10 s. 6 d. — Wagner, Richard. Aufsätze u. Briefe des Meisters aus Paris. Zum 1. Male hrsg. u. eingel. von Richard Sternfeld. 2. [Titel-] Aufl. (Deutsche Bücherei. Bd. 64/65.) Großwörden, A. Rüsch. kl. 8°. XXXII, 160 S., in 1 Bd. ℳ 1. Wagner, Rich. Gesammelte Dichtungen. Hrsg. von Jul. Kapp. 3 Tle. in 1 Bde. (Die Schatzkammer. 101.) Leipzig, Hesse & Becker Verl. kl. 8. 244, 288, 231 S. Geb. ℳ 2,85. — Wagner, Rich. Die Kunst u. die Revolution. (Weltgeist-Bücher. Nr. 104.) Berlin, Weltgeist-Bücher. kl. 8°. 51 S. Geb. ℳ 0,65. — Wagner, Rich. Ma vie. I. 1813—1842. II. 1842 bis 1850. III. 1850—1864. Traduction de N. Valentin et A. Schenk. Réimpression. Paris, Plon & Nourrit. 8°. Je fr. 15. — Wagner, Rich. Lettres of Rich. Wagner. Selected and ed. by W. Altmann. Transl. by M. M. Bozman. 2 vols. (Dent's Internat. lib. of books on music.) London, New York, Dent. 8°. 372, 341 p. Je 10 s. 6 d. — Wagner, Rich. R. Wagner an Mathilde u. Otto Wesendonk. Tagebuchblätter u. Briefe. Hrsg. von Julius Kapp. Mit 6 Bildn. u. 3 Hs. (Die Schatzkammer. 125.) Leipzig, Hesse & Becker Verl. kl. 8°. 464 S. Geb. ℳ 2,85. — Wagner, Rich. Die Meistersinger von Nürnberg. Vollst. Buch. Hrsg. u. eingel. von Georg Rich. Kruse. (Opernbücher. Bd. 74 = Reclams Univ.-Bibl. Nr. 5639.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 116 S. ℳ 0,40. [Das-

selbe.] (Weltgeist-Bücher Nr. 251.) Berlin, Weltgeist-Bücher. kl. 8⁰. 92 S. Geb. ℳ 0,65. — Wagner, Rich. Die Meistersinger von Nürnberg. Mit Einleitg. u. Anm. vers. von Walther Klöpzig. (Textausg. alter u. neuer Schriftsteller. H. 91.) Paderborn, Schöningh. kl. 8⁰. 106 S. ℳ 0,80. [Derselbe.] Die Meistersinger von Nürnberg. Hrsg. von J. van Dam. Groningen, Noordhoff. 8⁰. F 1,20. [Derselbe.] Der Ring des Nibelungen. 1. Rheingold u. Walküre. Hrsg. v. W. Klöpzig. (H. 96.) Ebenda. kl. 8⁰. 126 S. ℳ 0,80. — Wagner, Rich. Parsifal . . . Für höh. Lehranstalten u. zur Vorbereitg. auf den Besuch der Oper von M. Scholastica Briel. Saarlouis, Hausen Verlagsgesellschaft. kl. 8⁰. 128 S. m. 14 Bildern u. 11 Notenbeisp. ℳ 0,90. — Wagner, Rich. Der Ring des Nibelungen: Ein Bühnenfestspiel. Hrsg. von Jul. Kapp. (Die Schatzkammer. 105.) Leipzig, Hesse & Becker Verl. kl. 8⁰. 288 S. Geb. ℳ 2.85. — Wagner, Richard. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel f. 3 Tage u. e. Vorabend. (Hafis-Lesebücherei.) Leipzig, Fikentscher. kl. 8⁰. 317 S. Geb. ℳ 1,30. — Wagner, Richard. Die Walküre. 1. Tag aus dem Bühnenfestspiel Der Ring des Nibelungen. Vollst. Buch. Hrsg. u. eingel. von Georg Rich. Kruse. [Neue Ausg.] [Dasselbe.] Siegfried. 2. Tag . . . . [Dasselbe.] Götterdämmerung. 3. Tag . . . . (Reclams Universal-Bibl. Nr. 5642; 5643; 5644.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 87; 95; 101 S. Je ℳ 0,40. — Wagner, Ricard. La Walkíria . . . . Traducció adapt. a la música, acompanyant el text l'esposició temàtica de Joaquim Pena i Jeroni Zanné. 3ra ed. reformada. Barcelona, Associació Wagneriana. — Wagner, Rich. Tannhæuser . . . . Traduction en prose, précédée d'une notice, par J.-G. Prod'homme. Paris, Delagrave. 8⁰. fr. 4,50. — Wagner, Richard. Tannhauser. Freely trans. in poetic narrative form by T. W. Rolleston. London, Harrap. [New York, Brentano's.] gr. 8⁰. 12 s. 6 d. — Wolzogen, Hans von. C. T. A. Hoffmann u. R. Wagner s. Abschnitt IV.

Walther von der Vogelweide. Halbach, Kurt. Walther von der Vogelweide u. die Dichter von Minnesangs Frühling. (Tübinger germanist. Arbeiten. Bd. 3.) Stuttgart, Kohlhammer. gr. 8⁰. VI, 147 S. ℳ 9.

Wassilenko, Ssergej Nikiphorowitsch. Belaiev, Victor. Ssergej Wassilenko. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×14.) 42 S., mit Portr. Rub. 0,30. — Rogal-Lewitzkij, Dm. Ssergej Wassilenko und seine Bratschen-Sonate. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (23×15.) 22 S. Rub. 0,40. — Ssergej Wassilenko. XXV Jahre musikalischer Tätigkeit. Jubiläumssammlung von Aufsätzen. Herausgegeben von Was. Jakowlew. [Russ. Text.] Moskau und Leningrad, Verlag „MODPIK". (21×15.) 108 S., mit Portr. u. Noten. Rub. 1.

Weber, Carl Maria von. Cœuroy, André. Weber. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8⁰. 187 p. fr. 10. — Hirschberg, Leopold.* Reliquienschrein des Meisters Carl Maria von Weber, in seinem hundertsten Todesjahr aufgestellt. Berlin, Morawe & Scheffelt. 4⁰. XVII, 166 S. Geb. ℳ 24. — Kolomijzow, Viktor. Karl Maria von Weber. Zum 100jährigen Todestag. (1826 bis 1926.) Kritisch-biographische Studie. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (17×13.) 24 S. Rub. 0,35.

Widmann, Josef Viktor. Waser, Maria. Josef Viktor Widmann. Vom Menschen u. Dichter, vom Gottsucher u. Weltfreund. Eine Darst. (Die Schweiz im deutschen Geistesleben. 46/47.) Frauenfeld, Huber & Co. kl. 8⁰. 200 S. Geb. ℳ 3,20.

Wolf, Ernst Wilhelm. Brockt, Johs. Ernst Wilh. Wolf (Leben u. Werke). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jhs. [Breslauer Diss.] Gedr. Striegauer Anzeiger. [cf. Zeitschr. f. Musikw. X, 238.]

Wolf, Hugo. Hugo Wolf u. der Wiener akadem. Wagner-Verein s. Abschn. IV unter Deutsche Musikbücherei.

Zöllner, Carl Friedrich. Hänsch, Rud. Der Liedermeister Carl Friedr. Zöllner. (1800 bis 1860.) Eine Darstellg. seines Lebens u. Wirkens nach Briefen u. zeitgenöss. Quellen. Mit 7 Abb. Dresden, W. Limpert. kl. 8⁰. 151 S. ℳ 4.

VI.

Allgemeine Musiklehre

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik und Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift.

Abrahamsen, Erik. Führer durch die Tonkunst. [Dän. Text.] Kopenhagen, Haase. 8⁰. 228 p. Kr. 3,50.

Arnold, J. H. Plain song accompaniment. Pref. by G. Shaw. London, Oxford Univ. Pr. gr. 8⁰. 191 p. 12 s. 6 d.

Berg, David Eric. The art of listening. (Fundamentals of musical art, v. 5.) New York, Caxton Institute. 8⁰. 108 p.

Borland, John E. Musical foundations: a record of musical work in schools and training colleges, and a guide for teachers of school music. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 95 p. 3 s. 6 d.

Bouasse, H. Acoustique générale. Ondes aériennes. Paris ('26), Delagrave. 8⁰. XXIV, 544 p. [Derselbe.] Acoustique. Cordes et membranes. Ebenda. '27.

Britt, Ernest. Tonleitern und Sternenskalen. „Gamme sidérale et gamme musicale." Frei aus dem Franz. übers. u. mit Fußnoten u. e. Nachw. vers. v. Felix Weingartner. Vorw. von Bruno Willy. Mit 28 Fig. im Text. Leipzig, R. Hummel. 8⁰. XI, 40 S. ℳ 1,80.

Bumcke, Gustav. Harmonielehre. 2. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. gr. 8⁰. VI, 283 S. Geb. ℳ 7.

Bürger, Julius, Martin **Jansen,** Max **Ludwig.** Musikbuch für Mittelschulen auf Grund der Bestimmungen für den Musikunterr. in den Mittelschulen Preußens hrsg. Ausg. A. Tl. 1. (132 S.); Tl. 2. (192 S. m. 1 Fig.); Tl. 3. Das musikal. Kunstwerk, s. Schöpfer u. s. Formen. (192 S.) Halle, H. Schroedel. gr. 8⁰. Geb. ℳ 2; ℳ 1,80; ℳ 3.

Burian, Irma. In Frau Musikas Werkstatt. Ernste Belehrg. in heiterer Form f. musikfreudige Kinder. 2., durchges. u. erg. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. XIV, 155 S. Geb. ℳ 5.

Cumberland, Gerald. Memorising music. (Musician's handbks.) London, Richards Pr. 8⁰. 127 p. 6 s.

Dassmanow, W. A. Notenlesen. Unter Redaktion von M. W. Iwanow-Boretzky. [Russ. Text.] Moskau u. Leningrad, Verlag „Doloj Negramotnostj". (23×15.) 54 S. Rub. 0,75.

Davis, A. H., and **G. W. C. Kaye.** The acoustics of building. London, Bell. 8⁰. 226 p. 15 s.

Domínguez Berrueta, Juan. Teoría Física de la Música. Madrid, „Voluntad". 8⁰. 192 p.

Eidenbenz, Richard.* Dur- und Moll-Problem u. Erweiterung der Tonalität. Zürich, Orell Füssli. gr. 8⁰. III, 91 S. mit eingedr. Tab. ℳ 4.

Engl, Jo. Der tönende Film. Das Triergon-Verfahren u. s. Anwendungsmöglichkeiten. Mit 59 Abb. (Sammlung Vieweg. H. 89.) Braunschweig, F. Vieweg & Sohn. 8⁰. V, 98 S. ℳ 6,50.

Erpf, Hermann.* Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. V, 235 S. ℳ 10.

Farnsworth, Charles Hubert. The why and how of music study; for parents and students. (Pocket music student.) Boston, Ditson. 8⁰. 77 p. 60 c.

Faure, Louis. La musique des couleurs et le cinéma. Paris, Les Presses universitaires de France. 8⁰. 40 p. fr. 4.

Fiebach, Otto. Die Lehre vom strengen Kontrapunkt (Palestrinastil). 2. erweit. Aufl. Berlin, Ries & Erler. 8⁰. 161 S. ℳ 4.

Fischer, Jacob. Erläutergn. zur Interpunktions-Ausgabe (Jacob Fischers Neuausg. klassischer Tonwerke). Auszüge aus e. noch nicht veröffentl. musikal. Rhythmik und Metrik. Mit 85 Notenbeisp. Berlin ('26), Schlesingersche Buch- u. Musikh. 4⁰. 90 S. ℳ 2.

Foresman, Robert. Manual to accompany Books of songs. New York, Amer. Bk. Co. 8⁰. 256 p. 96 c.

Friedrichs, Karl. Elementarlehre der Musik. (Lehrmeister-Bücherei: Nr. 844/845.) Leipzig, Hachmeister & Thal. kl. 8⁰. 64 S. m. Fig. ℳ 0,70.

Gedalge, André. L'enseignement de la musique par l'éducation méthodique de l'oreille. Paris, libr. Gedalge. 8⁰. 24 p. [Dasselbe.] English translation by Anna Mary Mealand. Ebenda. 8⁰. 16 p.

Gibbs, W. J. R. A first school music course. The Cambridge Univ. Press. 8⁰. 150 p. 6 s.

Groven, Eivind. Naturskalaen. (Tonale lover i norsk folkemusik, bundne til seljefloyta.) Skien, Norsk folkekulturs forlag.

Günther, Hanns, W. de Haas. Physik für Alle. 2. Schall, Wärme, Licht. Unter Mitarb. von Dr. Helmut Kröncke. Stuttgart, Dieck & Co. 4⁰. 327 S. Mit 357 Abb. im Text u. 18 Bild. berühmter Physiker. ℳ 12.

Halm, A. Einführg. in die Musik. Berlin ('26), Deutsche Buch-Gemeinschaft. 8⁰. 335 S., 1 Notenbeil., 8 Bl. Nur für Mitglieder, nicht im Buchhandel.

Heinze, Leopold, und **Wilh. Osburg.** Theoretisch-praktische Harmonielehre für Musik-Institute, Volks-Hochschulen, Lehrerbildungsanstalten, Organisten und Freunde der Tonkunst. Neubearb. von W. Osburg. 22. Aufl. Breslau, Handel. 8⁰. IV, 204 S. ℳ 2,80.

Hill, Alfred. Harmony and melody and their use in the simple forms of music. London, Elkin & Co. 8⁰. 5 s. 6 d.

Howard, Walther. Auf dem Wege zur Musik. Berlin, N. Simrock. kl. 8⁰. Je geb. ℳ 1,50. Bd. 2. Zur modernen Gehörschulung. 63 S.

— Bd. 3. Übung im Hören. 62 S. — Bd. 4. Zum Kunstgesang. 53 S. — Bd. 5. Zur Stimmbildung. 53 S. — Bd. 6. Sprech- und Singübung. 51 S. — Bd. 7. Die Kunst des Notenlesens, dazu ein Beiband mit Orientierungsübgn. für Sänger und alle Instrumentalisten auf d. Klaviatur u. Rhythmusübungen. (55 S.) — Bd. 8a. 8b. Bewegungskunst. Je 51 S. — Bd. 9. Musikverständnis. 47 S. — Bd. 10. Gesetze der Komposition. 41 S. — Bd. 11a. Formgesetze der Musik. Ton- u. Harmoniestile. 40 S. 2 Bde. Notenanh. — Bd. 11b. Formgesetze der Musik. Die Bedeutung der Form. 50 S. — Bd. 12. Musiklehre. 47 S. — Bd. 13. Musikphilosophie. 42 S. — Bd. 14a. Die Kunst der Violinübung. 41 S. — Bd. 14b. Das Griffbrett der Saiteninstrumente. 20 S., m. 7 Taf. — Bd. 15. Der Anfänger als Künstler. 39 S. — Bd. 16. Klavierübung als Kunstschaffen. 40 S. — Bd. 17. Psychische Hemmungen des Musizierenden. 40 S. — Bd. 18. Die physischen Hemmungen des Übenden. 40 S. — Bd. 19. Musikalische Werte. 43 S. — Bd. 20. Lernen und Lehren der Musik. 43 S. — Bd. 21. Veranlagung zur Musik u. zum Musizieren. 43 S. — Bd. 22. Verständnis u. Können. 39 S. — Bd. 23. Natur, Kultur u. Kunst. 37 S. — Bd. 24. Das künstlerische Rubato. 48 S. — Bd. 25. Der Vortrag als Folge synthetischer Musikauffassung. 42 S. — Bd. 26. Die stumme Musikübung. 43 S. — Bd. 7, Beibd. Die Kunst des Notenlesens. Orientierungsübungen für Sänger und Instrumentalisten auf Notensystem und Klaviatur. Unter Mitarb. von E. Groepler-Hermsdorf. 2 Hefte. Berlin, Simrock. 23×31 cm. 44 S.; 63 S. Je ℳ 4,50 und 6,50.

Jadassohn, S. Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- u. vierfachen Kontrapunkts. 7. Aufl. Leipzig ('26), Breitkopf & H. = Musikal. Kompositionslehre. Tl. 1. Die Lehre vom reinen Satz. Bd. 2. gr. 8°. VIII, 131 S. ℳ 3.

Jeuckens, Robert. Musikalische Bildung besonders der oberen Klassen höherer Lehranstalten. Auch für das Selbstudium geeignet. Essen, Baedeker. 8°. III, 128 S. Geb. ℳ 3,60.

Jöde, Fritz. Elementarlehre der Musik, gegeben als Anweisung im Notensingen. Tl. 1. (Handbücher f. Musikerziehg. Bd. 3. Wolfenbüttel, Kallmeyer. gr. 8°. 142 S. m. Abb. ℳ 3.

Kasbirjuk, A. F. Populäre Darstellung der Grundanfänge der Musiktheorie, angepaßt für den Selbstunterricht. [Russ. Text.] Kiew, Verlag „Muspred". (24×16.) 114, II S. Rub. 1.

Kilner, Colleen Br. La-La man in music land. Boston, Lothrop. 8°. 32 p. il. $ 1,50. [Einführung in die Musik für Kinder.]

Kinscella, Hazel Gertrude. Kinscella music appreciation readers; bk. 3. Lincoln, Nebr., University Pub. Co. [Desgleichen.] Bk. 4. Ebenda. 8°. 224 p. il. 80 c.; 8°. 320 p. il. 88 c.

Kitson, C. H. Counter point for beginners. London, New York, Oxford Univ. Press. 8°. 114 p. 4 s. 6 d. [Derselbe.] Rudiments of music. Ebenda. 8°. 94 p. 2 s. 6 d. — [Derselbe.] Elementary harmony. Ebenda. 314 p. — [Derselbe.] Invertible counterpoint and canon. Ebenda ('28). 8°. 104 p. 7 s. 6 d.

Klebs, Paul. Von der Melodie und dem Aufbau der musikalischen Formen. Mit zahlr. Notenbeisp. u. schemat. Darst. (Handbücher des musikal. Wissens. Bd. 2.) Kassel. [Verlagshaus d. Deutschen Baptisten] = J. G. Oncken Nachf. 8°. 142 S. ℳ 3.

Klein, Adrian B. Colour music, the art of light. London, Lockwood. 8°. 3 s. 6 d.

Klotz, Hans. Neue Harmoniewissenschaft. Die Überwindg. d. dualist. Theorie. Die Tonwelt der kommenden Generationen. Leipzig, Universitätsverlag von R. Noske. 8°. III, 73 S. ℳ 3.

Kool, Jaap. Tanz-Schrift. Bordeaux, Duvignau-Canet, Sèvres, S. et O. (Edition Allard.) 4°. I, 27 S. m. Fig. ℳ 3,50.

Krohn, Ilmari. Musiikin teorian oppijakso. IV. Polyfoniaoppi. Porvoo, Söderström. 8°. 136+128 p. Finn. ℳ 120.

Kühn, Gustav, und R. Bauer. Kurzgefaßte Musiklehre. Ein Merk- und Wiederholungsbüchlein. Den neuen ministeriellen Bestimmungen für den Musikunterricht entsprechend bearb. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. IV, 22 S. ℳ 0,60.

Kwalwasser, Jacob. Tests and measurements in music. Boston, C. C. Birchard. 8°. 159 p. il. $ 2.

Leichtentritt, Hugo. Musikalische Formenlehre. 3., beträchtl. erw. Aufl. (Handbücher d. Musiklehre. Hrsg. von Xaver Scharwenka. 8.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. XVIII, 464 S. ℳ 10.

Listenius, Nicolaus.* Musica, ab authore denuo recognita multisque novis regulis et exemplis adaucta. Norimbergae....1549. In Faks. hrsg. mit e. Einführg. von Georg Schünemann. (Veröff. d. Musik-Bibl. P. Hirsch, Frankfurt a. M., 8.) Berlin, Breslauer. 8°. XXV, 86 S. Geb. ℳ 7,50.

Lizell, Sven. Kortfattad lärobok i musikens första grunder med tonträffövningar till folk-

körernas tjänst. Stockholm, Elkan & Schildknecht, Emil Carelius. 44 S. Kr. 4,50.

Lloyd, Ida M. Incidental music for primary worship. London; St. J. Seaton. 4⁰. 2 s.

Louis, Rudolf. Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Im Anschluß an die Harmonielehre von Rud. Louis u. Ludwig Thuille. 6. Aufl. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8⁰. XVI, 196 S. ℳ 5. — Louis, Rud. Grundriß der Harmonielehre. Nach der Harmonielehre von Rud. Louis u. Ludwig Thuille für die Hand des Schülers bearb. 6. Aufl. Ebenda. 8⁰. VIII, 233 S. ℳ 5.

Louis, Rudolf, und **Ludwig Thuille.** Harmonielehre. 9. [unveränd.] Aufl. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8⁰. XV, 424 S. ℳ 7,50.

Mac Robert, T. M. Spherical harmonics: an elementary treatise on harmonic functions with applications. 20 diagrs. London, Methuen. 8⁰. 314 p. 15 s.

McConathy, Osburne, and others. The music hour; first book. Newark, N. J., Silver, Burdett. 8⁰. 92 p. 68 c.

Mendelssohn, Arnold. Tonleiter u. Kirchentonarten. (S. A. aus: Festschrift zu Jul. Smends 70. Geburtstag.) Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8⁰. 13 S. ℳ 0,80.

Meyer, Wilh. Grundzüge der allgemeinen Musiklehre u. der Musikgeschichte. 3., verb. Aufl. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8⁰. VI, 148 S. m. Abb., 1 Taf. ℳ 2,20.

Michael, Eugen. Raumakustisches Merkblatt. (Nach „Architectural Acoustics. Circular No. 300." Mit Erg. u. Erweiterg. frei bearb.) Hannover, Vincentz. gr. 8⁰. 12 S., mehr. eingedr. Taf. ℳ 1.

Miller, D. C. Science of musical sounds. New York, Macmillan. $ 2,50.

Nelson's Music practice. Infants' teachers' book. London, Nelson. 8⁰. 44 p. 2 s. — [Derselbe.] Junior teachers' book. Ebenda. 8⁰. 86 p. 2 s. 6 d.

Pelemans, Willem. Architectonische muziek. Eene studie. Brussel, L. J. Kryn. gr. 8⁰. 12 p. fr. 4,50.

Perrachio, Luigi. Trattato di armonia elementare pratica per gli istituti musicali e per gli autodidatti. Torino, S. T. E. N. ed. tip. 16⁰. IV, 262 p. L 18.

Piroshnikow, I. O. Notenlesen und -schreiben für Schulen und Selbstunterricht. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (23×15.) VI, 105 S. Rub. 0,50. [Derselbe.] Verkürztes Notenlesen und -schreiben im Umfang eines Schulgesangskursus. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (14×20.) 38 S. [Preis nicht angegeben.]

Potolowskij, N. Praktisches Handbuch für das Studium der Elementarlehre der Musik. [Russ. Text.] 7. Auflage. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (24×16.) 113 S. Rub. 1.

Reuter, Fritz. Zur Methodik der Gehörübungen und des Musikdiktats. Leipzig, Kahnt. kl. 8⁰. 15 S. ℳ 0,50.

Richardson, E. G. Sound; a physical text-book. New York, Longmans. 8⁰. 293 p., diagrs. $ 6.

Riemann, Ludwig. Das Erkennen der Ton- u. Akkordzusammenhänge in Tonstücken klassischer und moderner Literatur von den Anfangsgründen bis zur vollständ. Beherrschg. der Akkordlogik, mit zahlr. Aufgaben und Notenbeisp. Eine gänzl. neue Harmonielehre mit oder ohne Benutzg. gebräuchl. Harmonielehren. H. 2. Mit 164 Aufgaben u. 143 Notenbeisp. Münster i. W., E. Bisping. 4⁰. 109 S. ℳ 5.

Rimsky-Korssakow, N. Praktisches Lehrbuch der Harmonie. 14. Ausgabe, neu bearbeitet und ergänzt. Herausgegeben von M. O. Steinberg. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (24×16.) 141, 24 S. Rub. 1,80.

Rumer, M. A. Allgemeine Musiklehre auf der Grundlage des Gesangs. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Rabotnik Prosswestschenija". (18×13.) 110, 2 S. Rub. 0,75.

Schauss, Ernst. Musiktheoretische Grundlagen. Ein Führer durch die Elementar- u. Akkordlehre der Musik mit kurzer Darst. d. Lehre vom Kontrapunkt. Berlin, Siedentop & Co. 8⁰. 119 S. Kart. ℳ 4,50.

Spalding, W. R. Manuel d'analyse musicale. Traduit de l'anglais par Firmin Roz. Préface de M. Adolphe Boschot. Paris, Payot. 8⁰. XVI, 390 p. fr. 30.

Ssokolowskij, N. Handbuch zum praktischen Studium der Harmonie. Teil I. [Russ. Text.] 4. Auflage. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. ['26.] (23×15.) 49 S. [Preis nicht angegeben.]

Stoïn, Vassil. Bulgarskata narodna mouzyka metrika i ritmika. Sofia, Staïkow. 8⁰. 84 p.

Strube, Adolf. Allgem. Musiklehre f. Mittelschulen. Unter Mitarbeit von F. Ernst, F. Vogt, F. Werner. Leipzig, Merseburger. 8⁰. 172 S., 1 Abb. u. eingedr. Noten. Geb. ℳ 3,60.

Telemann, G. Ph. Singe-, Spiel- u. Generalbaß-Übungen (Hamburg 1733/34). Hrsg. von Max Seiffert. 3. Aufl. Berlin, L. Liepmannssohn. 4⁰. X, 49 S. m. 2 eingedr. Faks. u. 1 Abb. ℳ 4,50.

Tetzel, Eugen.* Rhythmus und Vortrag. Mit 160 Notenbeisp. u. einigen Tab. Berlin ('26), Wölbing-Verl. gr. 8⁰. 109 S. ℳ 3,60.

Tjulin, I. N. Praktisches Hilfsbuch zur Einführung in die harmonische Analyse auf Grund der Choräle von J. S. Bach. [Russ. Text.] [Leningrad], Verlag des Leningrader Staatskonservatoriums. (27×18.) 78 S. Rub. 1,60

Trotin, Christine. Key to musicianship. [New York, Estee Co., 100 Carnegie Hall.] 8⁰. 145 p. $ 3.

Tschesnokow, A. Lehrbuch der Elementartheorie der Musik. [Russ. Text.] 5. Auflage. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (23 × 15.) 53 S. [Preis nicht angegeben.]

Velocity of sound in pure water and sea water: tables for use in echosounding and soundranging. London, Potter. 1 s.

Weingartner, Felix von. Über das Dirigieren. Übersetzung von E. W. Hippiuss, unter Redaktion von N. A. Malko und mit Vorwort des Verfassers. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (20×14.) 46 S. Rub. 0,60.

Wohlfahrt, Heinrich. Katechismus der Harmonielehre. Zum Selbstunterr. Vereinigt mit F. A. Schulz, Kleine Harmonielehre. 5. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. kl. 8⁰. IV, 56 S. ℳ 1,50.

Wiehmayer, Theodor.* Musikalische Formenlehre in Analysen. Bd. 1. Grundformen vom Motiv bis zur zusammengesetzten Liedform. Anh.: Analyse d. „Albums der Jugend" von Schumann u. d. „Nocturnes" v. Chopin. Magdeburg, Heinrichshofen's Verlag. gr. 8⁰. XII, 167 S. ℳ 5.

Wolf, Johannes. Musikalische Schrifttafeln. Für den Unterricht in der Notationskunde. 2. unveränd. Aufl. (Veröffentlichungen d. Fürstl. Inst. f. musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. Reihe 2, Veröffentl. 2.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4⁰. VIII S., 100 Taf. In Mappe ℳ 18.

Wolter, Paul. Harmonielehre. Neu bearb. von F. Panse. 10. Aufl. Brief 1—7 (Schluß). (Selbstunterrichtsbriefe in Verb. mit eingeh. Fernunterricht.) Potsdam, Bonness & Hachfeld. 4⁰. Je ℳ 1.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprechen.
(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Adler-Selva, Jo. Wie steuern wir dem weiteren Verfall der Gesangskunst? Eine Aufklärungsschrift. Nebst Anleitg. zum richtigen Studium d. alt-ital. belcanto-Singeart nach Prof. Alberto Selva. Mailand, Berlin. Berlin (: Jo Adler-Selva in Charlottenburg, Kaiser-Friedrich-Str. 58.) gr. 8⁰. 48 S. m. Abb., 1 Taf. ℳ 2,50.

Anjou, N. E. Den nya sångmetoden eller folkskolans lärobok i sång efter rationella och strängt pedagogiska grundsatser utarb. Barnens bok. 4:e årskursen. 3:e uppl. Stockholm, Fritze. S. 125—204. 60 Öre.

Anthes, Hildegard. Die schöne Stimme. Warum ihr häufiger Verlust u. was sichert ihren Erwerb u. Besitz? Leipzig, C. Merseburger. 8⁰. 8 S. ℳ 0,60.

Aurelius [, Johannes, Pseud.]. Die Harmonie der Innenwelt. (Eine Lebens- und Gesangslehre.) Gettenbach b. Gelnhausen, Lebensweiser-Verl. 8⁰. 97 S. ℳ 2,50.

Banjkowskij, G. W. Chorkreis im Dorf. [Russ. Text.] Moskau u. Leningrad, Verlag „Doloj Negramotnostj". (20×14.) 95 S. Rub. 0,55.

[Bartmuss, M.] Tonsilbentafel nach [Carl] Eitz. [6 Taf.] Taf. 1—6. Leipzig, C. Merseburger. 80×29 cm, 3 doppelseit. farb. Taf. Auf Pappe ℳ 11.

Bauer, Ulrich. Die Eigenmessen der Diözese Augsburg, latein. und deutsch. Im Anschluß an das Meßbuch der hl. Kirche von Anselm Schott hrsg. 5. Aufl. Freiburg i. B., Herder & Co. 16⁰. 45 S. ℳ 0,95.

Benson, Louis Fitzgerald. The hymnody of the Christian church. New York, Doran. 8⁰. 310 p. $ 2. [Vorlesungen am: Princeton Theological Seminary, 1926.]

Berg, David Eric. Choral music and the oratorio. (Fundamentals of musical art, v. 6.) New York, Caxton Institute. 8⁰. 112 p. — [Derselbe.] The music of the church. (Fundam. of mus. art, v. 7.) Ebenda. 8⁰. 91 p.

Bihlmeyer, Pius. Die Eigenmessen der Erzdiözese Köln lateinisch u. deutsch. Im Anschl. an das Meßbuch der hl. Kirche von Anselm Schott, hrsg. 2., verb. Aufl. Freiburg i. B., Herder. 16⁰. III, 54 S. ℳ 0,95. [Derselbe.] Die Eigenmessen der Diözese Breslau . . . 2. Aufl. Ebenda. III, 60 S. ℳ 1,05. [Derselbe.] Kleines Meßbuch f. d. Sonn- und Feiertage. Im Anschl. an d. Meßbuch von Anselm Schott mit Einführgn. und Erklärgn. hrsg. Freiburg, Herder. 16⁰. XII, 28, 638 S., 1 Titelb. ℳ 2,40.

Blensdorf, Otto. Erziehung zur Selbsttätigkeit im Gesangunterricht für Volks- und höhere Schulen. Nach den Grundsätzen der Methode Jaques-Dalcroze. 1913. [1927.] Jena, Blensdorfschule für Rhythmik. 8⁰. 96 S. ℳ 2.

Böcker, Heinr. Ich helfe dir beim Singen.

Taschenbüchlein f. Sonderschulen u. einfache Schulverhältnisse. Breslau, Hirt. kl. 8⁰. 54 S. ℳ 0,50.

Böhm, Carl.* Das deutsche evangel. Kirchenlied. Ein Führer durch die Literatur d. lebenden, praktisch verwertbaren Gutes unseres evang. Kirchenliedes. (Veröffentlichgn. der Bücherei f. ev. Kirchenmusik. H. 1.) Hildburghausen, Gadow & Sohn. gr. 8⁰. 46 S. m. 1 Abb. ℳ 1,50.

Boudens, Aug. A. De liturgie der heilige roomsche Kerk. Leerboekje voor r. k. muloscholen. s'Hertogenbosch, Malmberg. 8⁰. 76 p. F 0,65.

Brömme, Otto. Der veranschaulichte Sprech- u. Gesangs-Ton. Ein Versuch bildl. Darst., auf naturgemäßem Wege mit Sicherheit d. Idealton nahe zu kommen. Für Sänger, Redner, Lehrer und Stimmkranke. (3 Sammlungen.) Sammlg. 1. Stimmbildung und Stimmstörgn. Leipzig, C. Merseburger. 4⁰. 16 S., 10 farb. Taf. In Umschl. ℳ 5,50.

Bruder, Adolf. Praktische Schulmusik- und Gesanglehre. Für Sexta, Quinta u. Quarta der höh. Knaben- u. Mädchenschulen. Ausg. B. Für Quarta. Bühl/Baden, Konkordia A. G. 8⁰. III, 168 S. m. 1 Fig. Geb. ℳ 3.

The **central point** in beautiful voice production. London, W. Reeves. 8⁰. 1 s.

Cree, Zoe R. Elocution and voice production. Forew. by Kate Rorke. London, Foulsham. 8⁰. 93 p. 1 s.

Dassmanow, W. Nachschlagebuch für Chorleiter. [Russ. Text.] [Moskau], Verlag „Doloj Negramotnostj". (23×15.) 102 S. Rub. 1,10.

David, D. Lucien. Analyses grégoriennes pratiques. 7ᵉ série: 1. Le Credo des anges. 2. L'introït Esto mihi de la Quinquagésime. 3. L'introït Gaudeamus de la Toussaint. 4. L'Offertoire de la Septuagésime. 5. Les Antiennes de la Toussaint. Grenoble ('26), Bureau grégorien. 8⁰. 31 p. [Dasselbe.] 8ᵉ série. 1. Le Kyrie d'Avent et de Carême. 2. Vocalises d'alleluias. Effets d'écho. 3. L'Alleluia et le V. de l'Immaculée-Conception. Ebenda ('26). 8⁰. 30 p.

Demjanow, N. Chormassenarbeit. Organisation, Methodik, Repertoire der vereinigten Massenchöre. [Russ. Text.] [Moskau], Verlag „Doloj Negramotnostj". (23×15.) 30 S. Rub. 0,30.

Dodds, George. Practical hints for singers. London, Epworth Pr. 8⁰. 128 p. 2 s. 6 d.

Dominicus, Sanctus. Das Reimoffizium des hl. Dominikus. Aus d. Latein. von Else Promnitz. Breslau, Franz Goerlich. 8⁰. 107 S. m. 1 aufgekl. Abb. ℳ 4,50.

Dorsch, Paul. Das deutsche evangel. Kirchenlied in Geschichtsbildern. Stuttgart ('28), Calwer Vereinsbuchhandlg. kl. 8⁰. 319 S. Geb. ℳ 3.

Drew, W. S. Notes on the technique of song-interpretation. New York ('26), Oxford. 8⁰. 56 p. $ 1,20.

Engel, E. Stimmbildungslehre. Hrsg. von F. E. Engel. Mit 9 Abb. 2. verb. Aufl. Dresden, E. Weise. 8⁰. IX, 137 S., 1 Titelb. ℳ 4.

Engel, F. E. Die Richtlinien der Sprecherziehung. Mit e. Anh.: Der Bund der Engel-Schüler. (Aus: Die Deutsche Schule.) Leipzig, J. Klinkhardt, [aufgest.:] Dresden, E. Weise. gr. 8⁰. 30 S. ℳ 0,50.

Ficker, Johs. Druck und Schmuck des Jubiläums-Gesangbuches der evangel. Brüdergemeine. Gnadau, Unitäts-Buch. 8⁰. 31 S. mit Abb. ℳ 0,85.

Frossard, H. J. La science et l'art de la voix. Paris, Les Presses universitaires de France. 8⁰. XII, 440 p. Geb. fr. 50.

Fuehrer, Ruth. Die Gesangbücher der Stadt Königsberg s. Abschnitt III.

Praktisch-liturgischer **Führer** vornehmlich zu dem Messbuch von A. Schott für das Erzbist. Köln u. die Bistümer Münster, Paderborn, Trier. Hrsg. von Hans Barion. Honnef a. Rh. ('28), Siebengebirgsbuchh. 16⁰. 39 S. ℳ 0,40.

Gebler, Peter. Einführg. in das Verständnis der hl. Messe. 3., durchges. Aufl. Paderborn, Schöningh. 16⁰. 14 S. ℳ 0,15.

Geisler, Willy. Musik für Mittelschulen, auf Grund d. Liederbuches von Ast u. Marbitz bearb. In 2 Tlen. 1. (Kl. 6—4.) 2. (Kl. 3—1.) Breslau, Hirt. 8⁰. IV, 180 S., IV, 174 S. Kart. Je ℳ 3,50.

Gennrich, [Paul]. Grundsätzliches zur evangel. Liturgik. (S. A. aus: Festschr. zu Jul. Smends 70. Geburtstag.) Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8⁰. 13 S. ℳ 0,80.

Glebe, Karl. Zur Liturgik des Orgelspiels. (S. A. aus: Festschrift z. Jul. Smends 70. Geburtstag.) Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8⁰. 15 S. ℳ 0,80.

Gölz, Rich. Entwurf einer Feier am Hlg. Abend oder Christfest Nachmittag. [Nebst] Bemerkgn. (Liturgische Entwürfe. Nr. 28.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. [Dasselbe.] 2. Aufl. Ebenda. gr. 8⁰. Je ℳ 0,25 und ℳ 0,40.

Groyer, Friedr. Die anatomischen u. physiolog. Grundlagen des Kunstgesanges. Ein systemat. Leitf. Wien, R. Fürst. kl. 8⁰. 48 S., 1 Taf. Geb. ℳ 3.

Guilbert, Yvette. L'art de chanter une chan-

son. Le secret de l'art d'Yvette Guilbert; tous les arts en un seul. Paris, Grasset. 16° ill., fr. 12.

Hebert, L. Leçons de liturgie à l'usage des séminaires. T. 3. Le Cérémonial. 5e éd. Paris, Baston, Berche et Pagis. kl. 8°. VI, 357 p.

Heinrichs, Georg. Aus alten hessischen Choralbüchern. 26 Tonsätze, reformierten Hessen-Casselschen Choralbüchern d. 17., 18. u. 19. Jh. entnommen u. zur Vierhundertjahrfeier d. hess. Kirchenreformation hrsg. Anh. 1: 3 kleine Choralvorspiele f. die Orgel von Vierling, Grosheim u. Volckmar. Anh. 2: Beispiele zur Geschichte zweier alterierter Harmonien. Weitere Beigabe: 2 Doppelseiten aus d. Landgrafen Moritz großem Gesangbuch von 1612 u. e. Doppelseite aus Brandaus Davidsharfe von 1665 in photogr. Nachbildung. Homberg (Bezirk Cassel), Evangel. Kirchengemeinde ('26). 4°. 32 S. ℳ 1,20.

Herzog, F. A. Die Eigenmessen des Bistums Basel als Ergänzung zum „Römischen Meßbuch" lat. u. deutsch, bes. Luzern, Räber & Cie. kl. 8°. 30 S. ℳ 0,60.

Heß, Ludwig. Die Behandlung der Stimme vor, während und nach der Mutation mit physiol. Begründung. Marburg, Elwert. gr. 8°. 48 S. ℳ 1,50.

Heuler, Raimund. Forderungen der neuen Lehrordnung für die bayerischen Volksschulen in Bezug auf Singen u. Gesangunterricht. Erl., Winke u. Verteilg. d. Bildungsgutes in Monatszielen. Würzburg, Buchdr. K. T. Triltsch. kl. 8°. 123 S. ℳ 3,20.

Hille, Rich. System u. Praxis der Eitzschen Tonwortlehre nebst einigen Kapiteln über Musikgesch. u. Musikpflege im Schulunterricht. Nach den neuen Bestimmgn. bearb. Osterwieck a. Harz, Zickfeldt. 8°. VIII, 112 S. m. Notenbeisp. ℳ 3,20. [Derselbe.] Tonalitätsübungen zur Eitzschen Tonwortlehre f. die Hand der Schüler. Ebenda. 8°. 16 S. ℳ 0,70.

Hoppe, H[ans]. Musiklehrplan für Volksschulen. Auf Grund d. Minist.-Erlasses vom 26. März bearb. Als Ms. gedr. [Mit] Notenbeisp. Berlin-Charlottenburg, Sybelstr. 53, Selbstverlag. 8°. 48, 8 lith. S. ℳ 1,50.

Howard, Walther. Wege zur Musik s. Abschnitt VI.

Hüfner-Berndt, [Bernhard]. Die praktischen Winke Carusos an Hand von Schallplatten. Leipzig, Nordstr. 33, Selbstverlag. 8°. 52 S. ℳ 2.

Jacobi, Jacob. Grundlegende u. aufbauende Übungen zur musikal. Erziehung mit bes. Berücks. d. gesundheitsgemäßen Stimmpflege nach d. neuesten minist. Richtlinien bearb. Düsseldorf, Schwann. 8°. S. VII—XXXVIII. ℳ 0,60.

Jannasch, Wilhelm. Liturgische Feierstunden. Eine Sammlg. von 37 ausgeführten Ordnungen liturg. u. musikal. Gottesdienste mit d. zugehör. Ansprachen u. musikal. Nachweisgn. Lübeck, O. Waelde. 8°. 223 S. Geb. ℳ 7,50.

Johannesson, Adolf. Leitfaden f. Sprechchöre. Berlin, Arbeiterjugend-Verlag. 8°. 46 S. ℳ 1,20.

Kallmeyer, Ernst. Dynamisches Atmen u. konzentrische Gymnastik. 15.—17. Tsd. Hamburg, Triasmus-Verlag. [Leipzig, Volckmar.] kl. 8°. 102 S. mit 15 Abb. ℳ 2,20.

Kannegießer, Karl Erich. Grundlegendes zur prakt. Stimmbildg. Anleitg., Übungen u. Ratschläge z. Lernen u. Lehren. (Stimmbegabung — Stimmbeherrschung — Stimmentfaltung.) In leichtverständl. Form dargest. Leipzig, Zechel. 8°. 40 S. ℳ 1,20.

Die betende **Kirche.** Ein liturg. Volksbuch. Hrsg. von der Abtei Maria Laach. 2. Bearb. Berlin, St. Augustinus Verl. 4°. XXIII, 615 S., 48 Taf., 1 Titelb. Geb. ℳ 25.

Das christliche **Kirchenjahr** im Lied. Gedichtsammlg. f. Gemeinde- u. Familienabende. (Volksschriften d. Evangel. Bundes. H. 21.) Berlin ('28), Verl. d. Evang. Bundes. 8°. 94 S. ℳ 1.

Knayer, Lydia. Der Weg zum Sologesang. Prakt. gemeinverst. Anleitg. Mit 6 Zeichn. Berlin, A. Köster. 8°. 59 S. ℳ 1,50.

Koch, J. u. B. Schmidt. Lesen u. Singen als Gebärdenspiel s. Abschnitt IX.

Kugler, G[ustav]. Unterrichtsskizzen zum Schulgesang. Leipzig, Gebr. Hug & Co. gr. 8°. X, 104 S. ℳ 3,60.

Labriet, A., Raoul Husson. Le chant scientifique; Contribution à l'étude de l'émission vocale normale. Théorie de l'accord vocal. Principes d'éducation vocale par la compensation des voyelles. Points de vibration et passages de la voix accordée. Synthèse du mécanisme vocal physique et physiologique normal. Nancy, A. Labriet, 18, rue des Dominicains. 8°. VII, 149 p.

Martienssen, Franziska. Die echte Gesangskunst. Dargestellt an Johannes Messchaert. 3. (unveränd.) Aufl. d. Buches „Johannes Messchaert". Berlin, B. Behr's Verl. kl. 8°. 104 S. m. 1 Abb. Geb. ℳ 3. [Dieselbe.]*

Stimme und Gestaltung. Die Grundprobleme d. Liedgesanges. Leipzig, Kahnt. 8⁰. 280 S. Geb. ℳ 7.

Mehl, Oskar Joh. Das liturgische Verhalten. Beiträge zu e. evangel. Zeremoniale u. Rituale. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8⁰. 212 S. ℳ 6.

Messchaert, Johannes. Eine Gesangsstunde. Allgem. Ratschläge nebst gesangstechnischen Analysen von einigen Schubert-Liedern. Hrsg. von Franziska Martienssen. Mainz, Schott. 4⁰. 29 S., 1 Abb. ℳ 2,50.

My **missal**; introd. and liturgical notes by Dom Fernand Cabral; 2nd ed. New York, P. J. Kenedy. 8⁰. 404 p. 75 c.

Moll, Adolf. Singen u. Sprechen. Die natürl. Stimmbildg. nach Bau u. Tätigkeit d. Stimmwerkzeuge. (Universal-Bibl. Nr. 6792/6794.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 182 S. m. Abb. ℳ 1,20.

Moser, Hans Joachim. Das evangel. Kirchenlied u. die Hofweise des 16 Jh. (S. A. aus: Festschr. zu Jul. Smends 70. Geburtstag.) Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8⁰ ℳ 1.

Neugart, Alfons. Handbuch der Liturgie für Kanzel, Schule u. Haus. 2. Einsiedeln, Benziger & Co. kl. 8⁰. Geb. ℳ 5.

Newton, John. Church music reform. London, Heffer. 8⁰. 43 p. 1 s.

Nicholson, Sydney H. Church music: a practical handbook. 3. ed. London, Faith Pr. 8⁰. 128 p. 1 s.

Njemtzew, I. Chorlieder. [Russ. Text.] Moskau und Leningrad, Staatsverlag. (15×12.) 92, 4 S. Rub. 0,15.

Ochs, Siegfried. Der deutsche Gesangverein für gemischten Chor. Tl. 3. Über die Aufführungspraxis bei Haydn, Beethoven und Bruckner (Brahms); erkl. an Beispielen aus Werken dieser Meister. (Hesses Handbücher. Bd. 80.) Berlin ('26), M. Hesse. kl. 8⁰. 176 S. Geb. ℳ 3,50.

Pestalozzi, H[einrich]. Geheimnisse der Stimmbildung. Neue Beobachtgn. u. Erfahrgn. Zürich, Gebr. Hug & Co. gr. 8⁰. 12 S. ℳ 1.

Pharès, Emmanuel. La liturgie de l'église maronite. Conférence. Fécamp, impr. L. Durand et fils. Paris, Eglise maronite de Notre-Dame du Liban, 17, rue d'Ulm. 16⁰. 16 p.

Plath, Johs. Aufgaben u. Richtlinien der neuesten Gesangbuchreform. (S. A. aus: Festschrift zu Jul. Smends 70. Geburtstag.) Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8⁰. 20 S. ℳ 1.

Pollitz, Desy. Durch Technik zur Kunst der Sprache u. des Gesanges. Leipzig, Dörffling & Franke. 8⁰. 30 S. ℳ 1,50.

Reinecke, W. Praktischer Leitfaden der Gesangspädagogik. Für Gesanglehrer und Schüler, Redner, Schauspieler, Sänger. Mit 10 Abb. u. Noten. Leipzig, Dörffling & Franke. gr. 8⁰. 148 S. ℳ 6.

Samson, J. Le chant dans les collèges chrétiens. Conférence. Paris, Procure. 8⁰. 27 p.

Scheel, Jos. G. Lösung des Stimmproblems? Mit 4 Bildtaf. u. versch. Zeichn. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. gr. 8⁰. VII, 91 S. ℳ 5.

Schering, Arnold. Die motivisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien. 2., unveränd. Aufl. Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8⁰. 60 S. ℳ 2.

Schlaffhorst, Clara, und **Hedwig Andersen.** Atmung u. Stimme. Ges. Aufsätze u. Vorträge. Wolfenbüttel ('28), G. Kallmeyer. gr. 8⁰. 112 S. ℳ 3.

Schmeljow, L. K. Chor und Orchester zum 10 jährigen Oktoberjubiläum. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Krestjanskaja Gazeta". (23×15.) 32 S. Rub. 0,30.

Schnerich, Alfred. Die liturgische Tonkunst. Ein Wegweiser als Ergänzung zu jedem Musik-Handbuch. Mit besonderer Berücksichtg. der Verhältnisse in Österreich u. im südl. Deutschland. Augsburg, Böhm & Sohn. 8⁰. 32 S. ℳ 0,60.

Schubert-Christaller, Else. Der Gottesdienst der Synagoge. Sein Aufbau und sein Sinn. Mit ausgew. Gebeten. (Aus der Welt d. Religion. Prakt.-theolog. Reihe. H. 7.) Gießen, Töpelmann. 8⁰. IV, 84 S. ℳ 2,70.

Scripture, E. W. Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang. Mit 72 Fig. im Text. Leipzig, J. A. Barth. gr. 8⁰. VIII, 114 S. ℳ 6,60.

Siebs, Theodor. Deutsche Bühnenaussprache — Hochsprache. Nach den Beratungen zur ausgleichenden Regelung der deutschen Bühnenaussprache, die 1898 in Berlin und nach den ergänzenden Verhandlgn., die 1908 und 1922 in Berlin mit d. Deutschen Bühnenverein u. der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger stattgefunden haben. 14. Aufl. den Gesang berücksichtigend u. mit Aussprachenwörterbuch vers. Köln, A. Ahn. gr. 8⁰. 264 S. ℳ 5,50.

Silva, Giulio. Il maestro di canto. Saggi di pedagogia del canto, preceduti da elementi di acustica e di fonetica scritti dall' A. in collaborazione col Gius. Gradenigo. Torino, ('28), frat. Bocca. 8⁰. XV, 459 p. L 42.

Sitzberger, A. Die Eigenmessen der Diözese Passau zur Ergänzung d. Meßbuches von A. Schott bearb. Altötting, Gebr. Geiselberger. 16⁰. 11 S. ℳ 0,25.

Smend, Julius. Gesangbuch, du bist mir ein werter Freund! 1927. Dresden, Niederlage des Vereins zur Verbreitg. christl. Schriften. 8⁰. 11 S. ℳ 0,15.

Stier, Alfred. Die Erneuerung der Kirchenmusik. Kassel, Bärenreiter-Verlag. 8⁰. 32 S. ℳ 0,80.

Stockhaus, Julius. Musikbuch für mittlere Schulen. Nach d. ministeriellen Bestimmgn. vom 1. Dez. 1925 umgearb. 6. Aufl. d. Schulgesang. Tl. 1. 5.—7. Schulj. Frankfurt a. M., Diesterweg. 8⁰. VIII, 148 S. Geb. ℳ 2,60.

Stroppel, Robert. Liturgie und geistl. Dichtung zwischen 1050 und 1300. Mit bes. Berücks. d. Meß- u. Tagzeitenliturgie. (Deutsche Forschungen. H. 17.) Frankfurt a. M., M. Diesterweg. gr. 8⁰. XVII, 216 S. ℳ 9.

Stumpf, Franz. Liturgische Wechselgespräche aus der Heiligen Schrift mit beigefügten Wechselgesängen. Für liturgische Feiern, Jugend- u. Kindergottesdienste ausgew. Mit e. Einl. zur Geschichte der Psalmodie u. über d. liturg. Wechselgespräch. (Das Heilige und die Form. 4.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 16⁰. 148 S. ℳ 3.

Summerville, Amelia. The speaking voice. New York, Avondale Press. 8⁰. 88 p. $ 1,50.

Surén, Hans. Atemgymnastik. Mit 88 Abb. u. 2 farb. Kunstdrucktaf. (Stuttgarter Sportbücher.) 31., völlig neubearb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Dieck & Co. 8⁰. 135 S. ℳ 4,50.

Tableaux de la messe expliqués. Tours, Mame et fils. 16⁰. 64 p. avec gravures.

Thausing, Albrecht. Die Sängerstimme. Ihre Beschaffenheit u. Entstehg., ihre Bildg. u. ihr Verlust. Mit 15 Abb. 2., neu bearb. u. vervollst. Aufl. Stuttgart, Cotta Nachf. gr. 8⁰. XII, 200, 8 S. Abb. ℳ 7.

Thooris van Borre, A. Le chant humain. Paris, Legrand. gr. 8⁰. 276 p. fr. 30.

Tippmann, R. Die hl. Messe nach dem römischen Meßbuch. Paderborn, Schöningh. kl. 8⁰. 32 S. ℳ 0,55. [Derselbe.] Das Kirchenjahr in kurzen charakteristischen Meßtexten. (Sammlung kirchengeschichtl. Quellen u. Darstellungen. H. 27.) Paderborn, Schöningh. kl. 8⁰. 46 S. ℳ 0,65.

Voipio, Aarni. Laulava seurakunta. [Die singende Gemeinde.] Porvoo, Söderström. 8⁰. 280 p. Finn. ℳ 25.

Wendel, Wilhelm. Grundlage des Schul-Musikunterrichts. Geradwegige Erziehg. zum bewußten Singen nach Noten u. zur Selbsttätigkeit u. Selbständigkeit auf diesem Gebiete. (Friedr. Mann's pädagog. Magazin. H. 1161.) Langensalza, H. Beyer & Söhne. 8⁰. 64 S. ℳ 1,50.

White, Ernest G. The voice beautiful in speech and song [3rd ed.] New York, Dutton. 8⁰. 174 p. $ 2,25.

Wood, Henry J. The gentle art of singing. (In 4 vols.) Vol. 1. London, Milford. 8⁰. 158 p. 21 s.

Zauleck, Paul. Weihnachten im Kindergottesdienst. Liturgien, Lieder u. Wortverkündigung. 4. Aufl. Tl. 1. 2. Gütersloh ('28), Bertelsmann. 8⁰. 56, 14 S. m. Abb. und 39 S. Je ℳ 1,50.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Achron, Jos. Über die Ausführung der chromatischen Tonleiter auf der Violine. Wien, Universal-Ed. gr. 8⁰. 14 S. ℳ 1.

Altmann, Wilhelm.* Handbuch für Streichquartettspieler. Ein Führer durch die Literatur d. Streichquartetts. Bd. 1. 2. (M. Hesses Handbücher. Nr. 86. 87.) Berlin ('28), M. Hesse. kl. 8⁰. 340 S. Geb. ℳ 6,50 u. 354 S. Geb. ℳ 7,50.

Bardas, Willy.* Zur Psychologie der Klaviertechnik. Aus d. Nachlaß von Willy Bardas. Mit e. Geleitwort v. Artur Schnabel. (Schriften zur Musik. 2.) Berlin, Werk-Verlag. 8⁰. 98 S. ℳ 3.

Barilli, B. Il sorcio nel violino. Milano, Bottega di poesia.

Berg, David Eric. Early and classic symphonies, and the functions of a conductor. (Fundamentals of musical art, v. 12.) New York, Caxton Institute. 8⁰. 103 p.

Breithaupt, R. M. Die natürliche Klaviertechnik. Übersetzung und Redaktion von Mark Mejtschik. Mit einer Beilage der Schrift „Zum Kapitel über Anatomie und Psychophysiologie der Klaviertechnik" von W. S. Marssowa. [Russ. Text.] [Moskau], Verlag „Mustorg MONO". (24×16.) 105 S. Rub. 1,50.

[1. Lieferung der russischen Ausgabe des ganzen Werkes.]

[Derselbe.] Pedalisation. Abschnitt aus dem Buch „Die natürliche Klaviertechnik". Über-

setzung von L. A. Barenboim. [Russ. Text.] [Odessa], Verlag „Odesspoligraph". (22×15.) 44 S. Rub. 0,60.

Buek, Fritz. Die Gitarre u. ihre Meister. Berlin, Schlesingersche Buch- u. Musikh. gr. 8°. 173 S. Geb. ℳ 4,50.

Choisy, Frank. Le gramophone. Genève, chez l'auteur. 8°. 35 p.

Dacla, Abel. Comment concevoir et acquérir la virtuosité au piano. Saint-Dizier (Haute-Marne), éditions de la Syrinx. kl. 8°. 63 p.

Dassmanow, W. Dorforchester aus selbstgezimmerten Instrumenten. [Russ. Text.] Moskau u. Leningrad, Verlag „Molodaja Gwardija". (20×14.) 46, 8 S. Rub. 0,40.

Drechsel, F. A. Zur Akustik der Blasinstrumente. Mit 16 Zeichn. Leipzig, P. de Wit. 8°. 44 S. ℳ 1,20.

Fielden, Thomas. The science of pianoforte technique. London, Macmillan. 8°. 187 p. 8 s. 6 d.

Finizio, Luigi. Cenni storici sul pianoforte ed istrumenti dei quali ha avuto origine; con aggiunta di biografie dei principali compositori antichi e moderni, elenco schematico dei contemporanei, note sui vecchi e nuovi sistemi d'insegnamento, ecc. per uso dei Conservatori di musica e per gli aspiranti al diploma. Nuova ed. riv. e ampliata. Napoli, Izzo. 8°. 39 p. L 6.

Friedrichs, Karl. Die Orchesterinstrumente u. ihre Verwendg. Mit 48 Abb. u. zahlr. Notenbeisp. Leipzig, Merseburger. gr. 8°. 43 S. ℳ 1,80.

Frotscher, Gotthold. Die Orgel. Mit 30 Abb. (Webers illustr. Handbücher.) Leipzig, J. J. Weber. kl. 8°. VII, 294 S. Geb. ℳ 7.

Funghini, D. L. Il restauro dell' organo e il completamento artistico della Cattedrale di Arezzo. Arezzo, tip. A. Soci e figli. 8°. 62 p.

Garnault, Paul. La Trompette marine. Nice ('26), chez l'auteur, 10, rue Caffarelli. 8°. VI, 52 p. et illustrs.

Garratt, Percival. The art of pianoforte playing. London, Foulsham. 8°. 93 p. 1 s.

Griesbacher, Peter. Glockenmusik. Ein Buch f. Glockenexperten u. Glockenfreunde mit Anleitg. zur Glockenprüfg. Regensburg, Coppenrath's Verl. gr. 8°. VIII, 222 S. m. Abb. ℳ 7.

Haarman, W. C. De viool. Beknopte handleiding voor den aankoop, de verzorging en het onderhoud. Leiden, A. W. Sijthoff. 8°. 47 p., m. afb. F 0,75.

Hinze-Reinhold, Anna. Technische Grundbegriffe eines natürlichen, neuzeitl. Klavierspiels. Anregungen u. praktische Winke (m. zahlr. Notenbeisp. u. 11 Abb.) Zur Einführg. in die Lehrweise Bruno Hinze-Reinholds. Leipzig, Eulenburg. 4°. 38 S. ℳ 3.

Howard, Walther. Auf dem Wege zur Musik s. Abschnitt VI.

Iwanowskij, W. G., Prof. Theorie des Klavierspiels. [Russ. Text.] Kiew, Verlag „Muspred". (26×18.) 213 S., mit Abb. Rub. 2.

Jaëll, Marie. Un nouvel enseignement artistique. Le toucher musical par l'éducation de la main. Paris, Les Presses universitaires de France. gr. 8°. XVI, 78 p., portr. et figs. fr. 10. — [Dieselbe.] La main et la pensée musicale. Paris, ebenda. 8°. 63 p. avec figures. fr. 10.

Kassparowa, R. W. Wie soll man das Klavierspiel erlernen. Handbuch für den Anfangsunterricht in der Musik. Lieferung 1. [Russ. Text.] Moskau. [Selbstverlag.] (27×18.) 16 S. Rub. 0,65.

Körner, Theo A., und **Otto Rathke-Bernburger.** Instrumentations-Tabelle. Mit e. Geleitwort von Alexander von Fielitz. (Elite Edition. Nr. 329.) Leipzig, A. J. Benjamin. 4°. IV S., 3 Tab. ℳ 2,50.

Kosnick, Heinrich. Lebenssteigerung. Ein neuer Weg zur Heilg. u. zur Lösg. techn. Probleme d. Instrumentalspiels u. d. Gesanges. Zugleich d. Begründg. des Gesetzes d. synthet. Anatomie. München, Delphin-Verlag. 8°. 181 S. ℳ 6,50.

Kreutzer, Leonid. Das normale Klavierpedal vom akustischen u. ästhetischen Standpunkt. 2. durchges. Aufl. Leipzig ('28), Breitkopf & H. 8°. 98 S. ℳ 4.

Lockwood, Samuel Pierson. Elementary orchestration. Ann Arbor, Mich., G. Wahr. 8°. 125 p. $ 1,75.

Loebenstein, Frieda. Der erste Klavierunterricht. Ein Lehrgang z. Erschließung d. Musikalischen im Anfangsklavierunterricht. Ausg. A. Für Lehrer. B. Notenheft f. Schüler. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8° u. 4°. VIII, 128 S. ℳ 5,50; 43 S. ℳ 3,25.

Ljubimow, G. P. Musikalische Instrumentalarbeit. Organisation. Methodik. Repertoire. [Russ. Text.] [Moskau], Verlag „Doloj Negramotnostj". (23×15.) 72 S. Rub. 1,20.

Martinssen, A. Einige Worte über die Gitarre. Kurzer Grundriß. [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. (18×13.) 24 S., mit Portr. Rub. 0,60.

Melsa, Daniel. The art of violin playing. London, Foulsham. 8⁰. 94 p. 1 s.

Michalowskij, B. A. Das Violinspiel. [Russ. Text.] 4. Auflage. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (20×14.) 97 S., mit Abb. u. Noten. Rub. 1.

Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild. Von Emil Teuchert u. E. W. Haupt. Tl. 2. Holzblasinstrumente. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VII, 160 S. u. 22 Abb. u. 5 Taf. ℳ 3.

Nalder, Lawrence M. The modern piano. London, „Musical Opinion". 8⁰. 192 p. 4 s.

Nestmann, Alf. Der Pedal-Gebrauch. Eine Anregung für den Liebhaber des Klavierspiels. (Collection Litolff. Nr. 2705.) [Braunschweig], Litolff. 8⁰. 24 S. ℳ 1.

Die neue **Orgel** in der Aula der Vereinigten Friedrichsuniversität Halle-Wittenberg, erbaut v. d. Orgelbauanstalt W. Sauer, Frankfurt a. O. (Inhaber: Dr. O. Walcker.) Augsburg, Bärenreiter-Verlag. 8⁰. 12 S. ℳ 0,80.

Pestalozzi, August. Bewegungsphilosophische Voraussetzungen zur technischen Beherrschg. der Musikinstrumente u. des Gesangs u. der Weg, sie zu erreichen. Mit bes. Berücks. d. Klaviertechnik. 5 Textfig. Berlin, Trowitzsch & Sohn. 8⁰. 75 S. ℳ 2,85.

Philipp, I. Quelques considérations sur l'enseignement du piano. Paris, impr. Durand et Cie, 4, place de Madeleine. 8⁰. 24 p. 80 c. — [Dasselbe, in englischer Übersetzung.] Some reflections on piano playing. Ebenda. 8⁰. 23 p.

Plantenberg, Franz. Die große Walcker-Orgel im städtischen Saalbau in Recklinghausen. Köln ('26), Tischer & Jagenberg. 8⁰. 48 S. m. Abb. 3 Tab. ℳ 1,50.

Pracher, Max. Das erfolgreiche Klavier-Studium. Ein Wegweiser für Eltern, Lehrer und Schüler. Garmisch ('26), A. Adam. kl. 8⁰. 68 S. ℳ 1,50.

Prestini, G. Notizie alla storia degli strumenti a fiato in legno s. Abschnitt III.

Programm des Lehrarbeitsplanes des Klub-Kollektivs der Volksinstrumente. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Trud i Kniga". (17×13.) 16 S. Rub. 0,20.

Schiedmayer. Pianofortefabrik von J. & P. Schiedmayer, Fabrik für Flügel, Pianinos, Saug- und Druckwind-Harmonium, Meister-Harmonium „Dominator" u. „Scheola", Celesta, seit d. J. 1756 und in der 6. Generation ist die Familie Schiedmayer im Instrumentenbau tätig. Stuttgart-Berlin-Altbach. (Industrie und Handel, Bd. 43.) Berlin, W. Raue. 4⁰. 32 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Schweitzer, Albert. Deutsche u. französ. Orgelbaukunst u. Orgelkunst 1906. Nachw. über d. gegenwärtigen Stand der Frage des Orgelbaues 1927. [2. Aufl.] Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. 111, 73 S. ℳ 2,50.

Shafer, Chet. The pipe organ pumper. New York, Greenberg. 8⁰. 70 p. il. $ 1,50.

Vendel, S. N. Alte Violinen und ihre Erbauer. Mit Unterstützg. des Raben-Levetzan Fonds hrsg. Luxusausg. Reich ill. Kopenhagen, Pio. Kr. 5,50.

Waltz, Hermann. Aus der Praxis des erziehenden Klavier-Unterrichtes. 277 Aphorismen über Ästhetisches, Pädagogisches, Methodisches, Theoretisches, Technisches und Allgemeines. Krefeld, Hohns. gr. 8⁰. VII, 210 S. Geb. ℳ 9.

War Office. Trumpet and bugle sounds for the army. With instructions for training of trumpeters and buglers. London, H. M. S. O. 1 s. 6 d.

Wegmann, Minette. Der primäre Ton am Klavier. (Collection Litolff. Nr. 2704.) [Braunschweig], Litolff. 8⁰. 73 S. ℳ 1,50.

Wood, Benjamin. L'art mystérieux du violon. Traduit de l'anglais par P. Rouillard. Paris, Senart. 8⁰. 117 p. 40 gravs., 140 exemples mus., fr. 25.

Zuth, Jos. Handbuch der Laute und Gitarre. [In Liefgn.] Wien, Goll. 4⁰. Je ℳ 2.

IX.

Ästhetik Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Urheberrecht. Belletristik.

Alain. Visite au musicien. Paris, Editions de la nouvelle revue française. 8⁰. fr. 15.

Andersen, H. Chr. Rien qu'un violoneux. Traduit du dancis par Mathilde et Pierre Paraf. (Collection Aurore, Nr. 9.) Paris, Librairie Gedalge. 8⁰. 256 p. fr. 5.

Anrooy, Peter. Inleiding tot de jeugdconcerten. 's-Gravenhage, Vereeniging voor jeugdconcerten. 8⁰. 60 p. m. portrn. F 1,20.

Anschütz, Georg. Kurze Einführg. in die Farbe-Ton-Forschung. Mit 1 bunten Streifen im Text u. 1 (farb.) Taf. Leipzig, Akadem. Verlagsgesellschaft. 8⁰. 31 S. ℳ 1,80.
— s. a. Farbe-Ton-Forschung.

Antrim, Doron K. Teaching music and making it pay. Philadelphia, Theo. Presser Co. 8⁰. 113 p. $ 1,50.

Argelander, Annelies.* Das Farbenhören und der synästhetische Faktor der Wahrnehmung.

Mit 14 Kurven im Text. Jena, G. Fischer. gr. 8⁰. VII, 172 S. ℳ 8.

Ayres, R. M. Spoilt music. Cheap ed. London, Hodder & S. 8⁰. 320 p. 2 s.

Barnes, E. N. Chaloner. Music as an educational and social asset. Philadelphia, Theo. Presser Co. 8⁰. 124 p. $ 1,50.

Behrens, Ernst. Musik in' Dörp! Hamburg 20, Verlag Niederelbe. 8⁰. 119 S. Geb. 3,50.

Bekker, Paul. Organische und mechanische Musik. Stuttgart ('28). Deutsche Verlags-Anstalt. 8⁰. VIII, 114 S. Kart. ℳ 3,75.

Benz, Rich. Das Ethos der Musik. (Musica sacra.) Offenbach a. M. ('26), Gerstung. 8⁰. 51 S. ℳ 2,50. [Derselbe.] Die Stunde der deutschen Musik. 2. Die Stunde des Widerklanges. Jena, Diederichs. gr. 8⁰. V, 526 S. ℳ 13.

Berger, Anton. Über die Spielleitung der Oper. Betrachtgn. zur musikal. Dramaturgie Dr. Lothar Wallersteins. Graz ('28), Leuschner & Lubensky. kl. 8⁰. 104 S. ℳ 1,80.

Bernhard, Paul. Jazz. Eine musikalische Zeitfrage. Mit Notenbeigaben. München, Delphin-Verl. gr. 8⁰. 110 S. ℳ 4,50.

Bizet, René. L'époque du music-hall. (Les pamphlets du capitole. II.) Paris, Éditions du Capitole.

Bucke, Lilian E. Music in the intermediate forms. New York, Oxford. 8⁰. 54 p. $ 1,20.

Cather, Katherine Dunlap. Boyhood stories of master painters and musicians. Illus. London, Harrap. 8⁰. 124 p. 1 s. 6 d.

Claiborne, Robert W. The way man learned music; pt. 1. Drum, Pipes of Pan, Marimba. Rowayton, Conn., Author. gr. 8⁰. 103 p. il. Geb. $ 2,50.

Cloutman, B. M., and **Francis W. Luck.** The law relating to authors and publishers. [New York, R. R. Bowker Co.] 8⁰. 145 p. $ 3.

Clubb, Merrel Dare. Discussion: Is instrumental music in Christian worship scriptural? Between M. D. Clubb (affirmant) ... and H. Leo Boles (negant) ... Nashville, Tenn., Gospel advocate co. gr. 8⁰. 155 p.

Copinger on the law of copyright. 6th ed., by F. E. S. James. London, Sweet & M. gr. 8⁰. 42 s.

Crawford, F. M. The prima donna. A sequel to „Soprano". Cheap ed. London, Macmillan. 8⁰. 412 p. 3 s. 6 d.

Debussy, Claude. Monsieur Croche, the dilletante hater. From the French. London, Douglas. 8⁰. 179 p. 6 s.

Decsey, Ernst. Das Theater unserer lieben Frau. Ein Wiener Roman. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 8⁰. 400 S. Geb. ℳ 7.

Dent, Edward J. Terpander, or, Music and the future. New York, Dutton. 8⁰. 125 p. $ 1.

Diserens, Charles. The influence of music on behaviour. London, Oxford Univers. Pr. gr. 8⁰. 11 s. 6 d.

Downes, Olin. The Lure of music: the human side of great composers. London, Harpers. 8⁰. 373 p., ports. 3 s. 6 d.

Dupont, A. R. De l'influence morale de la musique. Bruxelles, Ed. de la Renaissance d'Occident. 8⁰. 80 p.

Farbe-Ton-Forschungen von Georg Anschütz. Bd. 1. Mit 52 Textfig. u. 24 Taf. Leipzig, Akademische Verlagsgesellsch. 8⁰. XIV, 432 S. ℳ 16.

Fay, Amy. Music-study in Germany. London, Macmillan. 8⁰. 7 s. 6 d.

Foss, Hubert J. ed. The heritage of music: essays by R. R. Terry, W. G. Whittaker, Gust. Holst, and others. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 265 p. 7 s. 6 d.

Funk, A. Vienna's musical sites and landmarks. Ill. by R. Klingsbögl. Wien, Knoch's informator edition. 8⁰. VII, 196 S. ℳ 8,40.

Gallagher, Elizabeth L. Music rhymes. New York, Author, 22 E. 89 th St. 8⁰. 51 p. il. Geb. $ 1,25.

Gewerkschaften und Kunst. Sammlung von Aufsätzen, herausgegeben von Z. A. Edelsson und B. M. Filippow. [Russ. Text.] [Leningrad], Verlag „LGSPS". (18×13.) 156, 4 S. Rub. 1.

Goguel, Oskar. Sterbende Kultur. Der Niedergang d. deutschen Tonkunst. (Freiburg), Freiburger Druck- u. Verlags-Gesellschaft H. M. Muth. gr. 8⁰. 87 S. ℳ 2,50.

Goldbaum, Wenzel. Urheberrecht und Urhebervertragsrecht. Ein Kommentar zu d. Gesetzen üb. d. Urheberrecht an Werken d. Literatur u. d. Tonkunst u. d. Verlagsrecht, zur revid. Berner Übereinkunft nebst Bestimmungen d. Friedensvertrages sowie zum deutsch-amerik. Abkommen. 2. verb. Aufl. (Stilke's Rechtsbibliothek. Nr. 9.) Berlin, Stilke. kl. 8⁰. 464 S. Geb. ℳ 12.

Graeser, Wolfgang.* Körpersinn. Gymnastik, Tanz, Sport. München, C. H. Beck. gr. 8⁰. VII, 149 S. ℳ 5.

Gross, Richard, und **Wilhelm Witzke.** Der Musikunterricht in der Schule. (Der Bücherschatz des Lehrers. Bd. 26.) Osterwieck-Harz, ('28), Zickfeldt. 8⁰. VII, 192 S. ℳ 4,50.

Grondal, Florence Armstrong. The music of the

spheres: a nature lover's astronomy. London, Macmillan. 8⁰. 21 s.

Harms, Rudolf. Kulturbedeutung und Kulturgefahren des Films. (Sonderreihe „Die Kunst und die Künste". Bd. 6.) Karlsruhe, Braun. 8⁰. 70 S. ℳ 1,80.

Hegel, Georg Wilh. Friedr. Vorlesungen üb. die Ästhetik. Bd. 1. (Sämtliche Werke. Jubiläumsausg. Bd. 12.) Stuttgart, Frommann. 8⁰. ℳ 8,90.

Hensel, Walther. Lied u. Volk. Eine Streitschrift wider das falsche deutsche Lied. 9.—12. Tsd. Augsburg, Bärenreiter-Verlag; Kassel, J. Stauda. gr. 8⁰. 38 S. m. eingedr. Kurven. ℳ 1.

Heymann, Ernst. Die zeitliche Begrenzung des Urheberrechts. (Aus: Sitzungsberichte der preuß. Akad. d. Wiss. Phil.-histor. Kl. 11. 1927.) Berlin, Verl. der Akad. d. Wiss.; Gruyter & Co. in Komm. 4⁰. S. 47—121. ℳ 5.

Höckner, Hilmar. August Halm und die Musik in der freien Schulgemeinde Wickersdorf. Wolfenbüttel, G. Kallmeyer. 8⁰. 32 S., 1 Taf. ℳ 0,75.

Holleroth, Hans. Musiker-Anekdoten. Ges. 2. veränd. Aufl. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8⁰. 125 S. Geb. ℳ 3,50.

Hoppe, Alfred. Musikunterricht. Richtlinien f. d. Musikunterricht in Volksschulen. Min. Erlaß vom 26. März 1927 nebst e. Einf. u. e. Weg zur Überwindung der vermeintl. Schwierigkeiten s. Durchführg. (Verden-Aller), F. Mahnke. gr. 8⁰. 20 S. ℳ 0,30.

Houben, H. H. Nicht 30, sondern 50 Jahre Urheberschutz! Ein Wort in letzter Stunde. Berlin 1927; Leipzig, E. Avenarius. kl. 8⁰. 32 S. ℳ 0,50.

Howard, Esme J. Music in the poets: an anthology. Intro. by I. J. Paderewski. London, Duckworth. [New York, Brentano's.] 8⁰. 120 p. 6 s.

Howard, Walther. Auf dem Wege zur Musik s. Abschnitt VI.

Howes, Frank. The borderland of music and psychology. New York, Oxford. 8⁰. 254 p. $ 2,25.

Ihering, Herbert. Die vereinsamte Theaterkritik. Berlin, Verlag „Die Schmiede". gr. 8⁰. 54 S. ℳ 1,50.

Inayat, Khan. Mystik von Laut u. Ton. (Aus dem Engl.) Zürich, Rotapfel-Verl. 8⁰. 92 S. Geb. ℳ 3.

Fünf Jahre neuer Musik. Sammlung von Aufsätzen, herausgegeben von Igor Glebow und Simon Ginsburg. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". (21×14.) 52 S. Rub. 0,40.

Joffe, I. Kultur und Stil. System und Prinzipien einer Soziologie der Künste. Literatur, Malerei, Musik der Natural-, Geldwaren- und Industrialwirtschaft. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Priboj". (23×15.) 366, 2 S., mit Abb. Rub. 3.

Kestenberg, Leo. Musikerziehung und Musikpflege. 2., unveränd. Aufl. Leipzig, Quelle & Meyer. 8⁰. VII, 143 S. ℳ 3. [Derselbe.]* Privatunterricht in d. Musik. Amtl. Bestimmgn. Hrsg. 3. Aufl. (Weidmannsche Taschenausgaben von Verfügungen d. Preuß. Unterrichtsverwaltg. H. 24.) Berlin, Weidmann. kl. 8⁰. 81 S. ℳ 1,80. [Derselbe.]* Schulmusikunterricht in Preußen. Amtl. Bestimmgn. f. höh. Schulen, Mittelschulen u. Volksschulen hrsg. u. erl. (Weidmannsche Taschenausgaben von Verfügungen der Preuß. Unterrichtsverwaltung. H. 52.) Berlin, Weidmann. 16⁰. 139 S. ℳ 2,20.

Keussler, Gerhard von.* Die Berufsehre des Musikers. (Die Abhandlg. gibt in d. Hauptsache e. Vortrag wieder.) Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8⁰. 23 S. ℳ 1.

Kieviet, C. Joh. De jonge musicus. 2ᵉ druk. Alkmaar, Gebr. Kluitman. 8⁰. 158 S. m. 2 pltn. F 0,75.

Kinkel, Johanna. Musikalische Orthodoxie. Novelle. (Weltgeist-Bücher. Nr. 207.) Berlin, Weltgeist-Bücher. kl. 8⁰. 50 S. Geb. ℳ 0,65.

Klein, Charles. The music master. Novelised from the play as produced by D. Belasco. Cheap ed. London, Hodder & S. kl. 8⁰. 320 p. 2 s.

Knudsen, Hans. Das Studium der Theaterwissenschaft in Deutschland. 2., veränd. Aufl. Charlottenburg, Kurfürstenallee 14, „Hochschule u. Ausland". 8⁰. 36 S. ℳ 0,75.

Koch, Claus Dietrich. Das Urheberrecht des Bühnenregisseurs. Berlin, Vahlen. 8⁰. 143 S. ℳ 4.

Koch, J., und **B. Schmidt.** Lesen und Singen als Gebärdenspiel unter Berücks. d. minist. Verfügg. über „Musikunterricht in Volksschulen" vom 26. März 1927. Dortmund, W. Crüwell. gr. 8⁰. 118 S. m. Abb. ℳ 4.

Kunstbildung. Lehrpläne der Musik- und Kunsthochschulen. [Russ. Text.] Moskau, Verlag des „Glawprofobr". (23×15.) 88 S. [Preis nicht angegeben.]

Kunsterziehung in der Schule erster Stufe. [Russ. Text.] 2. Auflage. Moskau, Verlag „Rabotnik Prosswestschenija". (24×16.) 249, 3 S. Rub. 1,75.

Landry, Lionel. La sensibilité musicale. Ses éléments; sa formation. Paris, Alcan. 8⁰. 212 p. fr. 25.

Lehrpläne für den Turn- u. Musikunterricht der höheren Schulen im Volksstaate Hessen. Amtl. Handausg. Entwurf. (Schulwesen. H. 15.) Darmstadt, Staatsverlag. 8⁰. 20 S. ℳ 0,60.

Liebmann, Kurt. Dionysos — Apollo. Die Idee u. Rechtfertigung d. jungen Generation. Dessau, Dion-Verl. Liebmann & Mette. 8⁰. 31 S. ℳ 1,50.

Lossew, A. F., Prof. Musik als Gegenstand der Logik. [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. (23×16.) 263 S. Rub. 2,75.

Lunatscharsky, A. W. Grundprobleme der Musiksoziologie. [Russ. Text.] Moskau, Verlag der Staatsakademie für Kunstwissenschaft. (23×15.) 136 S. Rub. 1,75.

Mather, Frank Jewett. The American spirit in art, by F. J. Mather, jr., Charles Rufus Morey & William James Henderson. New Haven, Yale university press. gr. 8⁰. 354 p. col. front., illus.

Matzke, Hermann.* Musikökonomik und Musikpolitik. Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre. Ein Versuch. Breslau, Quader Verl. gr. 8⁰. 91 S. ℳ 4.

Meister, Wilh. Klingende Welt. Ein Buch zum fröhlichen Musizieren in Schule u. Haus. In Gemeinschaft mit Otto Metzker u. August Lorbeer hrsg. Ausg. f. höh. Lehranst. f. die weibl. Jugend. Tl. 1. Frankfurt a. M., Diesterweg. 8⁰. 191 S. Geb. ℳ 2,80.

Mendl, R. W. S. The appeal of jazz. London, P. Allen. 8⁰. 195 p. 6 s. [Derselbe.] From a music lover's armchair. Ebenda.

Mersmann, Hans.* Angewandte Musikästhetik. Berlin ('26), M. Hesse. gr. 8⁰. XV, 752 S. m. Notenbeisp. ℳ 17. Lw. ℳ 20.

Molloy, M. S., and **Marie A. Snyder,** comp.: My musical rating., introd. by Pierre V. R. Key. New York, National Digest Co. 8⁰. 140 p. $ 1.50.

Moser, Hans Joachim. Sinfonische Suite in fünf Novellen siehe Abschnitt IV. Musikbücherei, Deutsche.

Münnich, Rich. Der Musiklehrer der höheren Schule. Neuausg. (Merkblätter für Berufsberatung d. Deutschen Zentralstelle f. Berufsberatg. d. Akademiker. B. 11.) Berlin ('26), Trowitzsch & Sohn. 8⁰. 6 S. ℳ 0,40.

Mursell, James L. Principles of musical education. New York, Macmillan. 8⁰. 316 p. $ 1,80.

Musik* in Volk, Schule und Kirche. Vorträge der 5. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt (11.—16. Okt. 1926). Hrsg. vom Zentralinstitut f. Erziehung u. Unterricht, Berlin. Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8⁰. VIII, 227 S. mit eingedr. Notenbeisp. ℳ 8,60.

Musikdienst am Volk.* Ein Querschnitt in Dokumenten. Hrsg. unter Mitwirkung von Georg Götsch, Herman Reichenbach und Fritz Reusch durch Fritz Jöde. (Werkschriften der Musikantengilde. Bd. 3.) Wolfenbüttel, Kallmeyer. gr. 8⁰. 133 S. ℳ 4,50.

Nowottnick, Georg. Von deutscher Arbeit. Die Arbeit im Lied. (Aschendorffs Lesehefte zur Deutschkunde u. Geschichte.) Münster i. W., Aschendorff. 8⁰. 47 S. ℳ 0,65.

Oktober[revolution] in der Kunst und Literatur. 1917—1927. Sammlung von Aufsätzen von A. W. Lunatscharsky, E. M. Braudo u. a. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Krassnaja Gazeta". (25×19.) 85, 2 S., mit Abb. u. Portr. Rub. 1,25.

Der **Orchester-Musiker** im Urteil berühmter Dirigenten. Hrsg. vom Deutschen Musiker-Verband, Berlin. Berlin SW 11, Bernburger Straße 19—20, Deutscher Musiker-Verband. gr. 8⁰. 88 S. in Steindr. ℳ 1.

Der **Organist** und Chordirigent. Prüfungsbestimmungen und sonstige Vorschriften. (Zickfeldts Sammlung von Prüfungs-Ordnungen ... H. 12.) Osterwieck a. H., A. W. Zickfeldt. 8⁰. 24 S. ℳ 0,75.

Paccagnella, Ermenegildo. Umanizziamo l'insegnamento della musica! (Nuovi principî didattici per lo studio della teoria, pianoforte, organo, composizione e pedagogia music. Milano, Pubblicazioni della Rivista nuova didattica e pedagogia mus. gr. 8⁰. 16 p.

Pain, Elsie. Concerto; the study of a great soul. New York, Adelaide Ambrose, Inc. 8⁰. 432 p. $ 2,50. [Eine Musikernovelle.]

Pardoe, Dora. The playway to music, Ed. by H. Bath. London, Nisbet. Fol. 49 p. 5 s.

Peppin, A. H. Public schools and their music. Pref. by W. H. Hadow. (Oxford musical essays.) London, New York, Oxford University Pr. 8⁰. 135 p. 5 s. 6 d.

Plattensteiner, Richard. Musikal. Gedichte. Dresden, H. Minden. 8⁰. 63 S. ℳ 1.

Prentis, Terence, ed. Music-hall memories. Ill. Forew. by Sir H. Lauder. London, Selwyn & B. gr. 8⁰. 96 p. 12 s. 6 d.

Die **Prüfung** für das künstlerische Lehramt. (Zickfeldts Sammlg. v. Prüfungs-Ordnungen ....

H. 13.) Osterwieck a. H., A. W. Zickfeldt. 8⁰. 28 S. ℳ 1.

Reiners, Fritz. Das Bühnenwerk und sein urheberrechtlicher Schutz. Eine urheberrechtl.-theaterrechtl. Abhandlg. Unter Berücks. der geschichtl. Entwicklg. u. unter vergleichender Heranziehg. ausländ. Rechts. (Abhandlgn. d. rechts- u. staatswiss. Fakultät d. Univ. Göttingen. H. 6.) Leipzig, Deichert. gr. 8⁰. III, 122 S. ℳ 6,50.

Richtlinien für den Musikunterricht an Volksschulen. (Aus: Zentralblatt für die gesamte Unterrichtsverwaltg. 1927. H. 7.) Berlin, Weidmann. kl. 8⁰. 14 S. ℳ 0,30.

Riehl, W. H. Der Stadtpfeifer. Hrsg. von der Lehrervereinigg. f. Kunstpflege, Berlin. (Bunte Bücher. H. 152.) Reutlingen, Ennslin & Laiblin. 8⁰. 32 S. mit eingedr. Bildern, ℳ 0,20. [Derselbe.] Der Stadtpfeifer. Rheingauer Deutsch. 2 Novellen. (Universal-Bibl. Nr. 6803.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 92 S. ℳ 0,40. [Derselbe.] Der Stadtpfeifer u. a. Geschichten. Mit 4 farb. u. 15 schwarzen Bildern. Stuttgart, K. Thienemann. 8⁰. 127 S. Geb. ℳ 2.

Rolland, Romain. Jean Christophe; tr. by Gilbert Cannan. New York, Holt. 8⁰. 510 p. $ 5.

Rosenfeld, Paul. Modern tendencies in music. (Fundamentals of musical art, vol. 18.) New York, Caxton Institute. 8⁰. 119 p.

Ross, Margaret Wheeler. A musical message for mothers. New York, C. Fischer. 8⁰. 105 p. $ 1,50.
[Für Mütter bestimmt, deren Kinder Musik studieren.]

Ryall, Sybil. A fiddle for eighteen pence. London, Hodder & S. 8⁰. 307 p. 7 s. 6 d.

Sauer, Wilhelm.* Philosophie der Zukunft. Eine Grundlegung der Kultur. 2. Aufl. Stuttgart ('26), F. Enke. Lex. 8⁰. XVI, 428 S. ℳ 10.

Savill, Agnes. Music, health, and charakter. Cheap ed. London, Lane. 8⁰. 254 p. 5 s.

Schaumberger, Heinrich. Umsingen. Eine Bergheimer Musikantengeschichte. 2. [Titel-]Aufl. (Deutsche Bücherei. Bd. 38.) Großenwörden, A. Rüsch. kl. 8⁰. 125 S. ℳ 0,65.

Schmid-Klocke, Hch. Der Musikantenheini. Nach E. Kortüm's alter Schrift: „Heini u. s. Geige" wieder erz. Basel, H. Majer. 8⁰. 48 S. ℳ 0,75.

Schneider, Hans. Gewerbliches u. geistiges Urheberrecht in der Freien Stadt Danzig. Textausg. (Danziger Rechtsbibliothek. Bd. 6.) Berlin ('26), G. Stilke. kl. 8⁰. VII, 88 S. Geb. ℳ 4.

Schoen, Max, ed. The effects of music essays. (Internat. lib. of psychology.) London, K. Paul. [New York, Harcourt.] 8⁰. 285 p. 15 s.

Seymour, Harriet Ayer. The philosophy of music; what music can do for you. [3rd ed.] New York, Harper. 8⁰. 206 p. $ 2,50.

Simonsen, Rud. Die Musik-Kultur. [Dän. Text.] Kopenhagen, Reitzel. 82 p. Kr. 2,25.

Singer, Kurt. Die Berufskrankheiten der Musiker. Systemat. Darstellung über Ursachen, Symptome und Behandlungsmethoden. (Max Hesses Handbücher. Bd. 81.) Berlin ('26), M. Hesse. kl. 8⁰. 223 S. Geb. ℳ 4.20. — [Derselbe.] Heilwirkung der Musik. Beitrag zur musikal. Empfindungslehre. Erw. Vortrag. (Kleine Schriften zur Seelenforschung. H. 16.) Stuttgart, J. Püttmann. 8⁰. 33 S. ℳ 1,50.

Skeet, E. B. The melody of speech: the purpose and effect of inflection and variation of pitch in speech. London, S. French. 8⁰. 92 p. 2 s.

Ssokolnikow, M. P., und **I. N. Kubikow,** mit Teilnahme von Igor Glebow. Klassiker und moderne Schriftsteller für literarische Abende und revolutionäre Feste. [Russ. Text.] Iwanowo-Wosnessensk, Verlag „Ossnowa". (24×16.) 335, 5 S. Rub. 3,25.

Stehr, Hermann. Der Geigenmacher. Eine Geschichte. Berlin-Grunewald, Horen-Verlag. 8⁰. 165 S. ℳ 3.

Stier, Alfred. Die Erneuerung der Kirchenmusik. Kassel, Bärenreiter-Verlag. 8⁰. 32 S. ℳ 0,80.

Storz, Gerhard. Das Theater in der Gegenwart. Eine zeitkrit. Betrachtg. (Die Kunst und die Künste. Bd. 5. = Wissen u. Wirken. Bd. 43.) Karlsruhe, G. Braun. 8⁰. 131 S. ℳ 3.

Süssmuth, Hans. Das Volks- u. Kunstlied für Männerchor. Ihre charakteristischen Merkmale. 2. Aufl. Stuttgart, Auers Musik-Verl. kl. 8⁰. 24 S. ℳ 0,75.

Swisher, Walter Samuel. Psychology for the music teacher. (Pocket music student.) Boston, Ditson. 8⁰. 78 p. 60 c.

Teich, Otto. Der Kantor von Hochkirch oder Weihnachten im Bergdorfe. Lebensbild in 3 Akten. Leipzig, Otto Teich. kl. 8⁰. 68 S. ℳ 3.

Tronnier, Richard. Vom Schaffen großer Komponisten. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8⁰. 263 S. ℳ 5.

Upson, William Hazlett. The piano movers. St. Charles, Ill., Universal Press. 8⁰. 56 p. 75 c. [Die Geschichte eines Klaviers während des Krieges.]

Urheber- und **Verlagsrecht** (Gesetz vom 24. 11.

1926 betreff. das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst u. Photographie, Autorrecht) mit kurzen Erl. Hrsg. von Rob. Mayr. (Stiepels Gesetz-Sammlg. d. tschechoslowak. Staates. Folge 49.) Reichenberg, Gebr. Stiepel. kl. 8⁰. 120 S. Geb. ℳ 3,30.

Velde, Ernest van de. Anecdotes musicales. Excursions fantaisistes et véridiques à travers le monde des musiciens. Tours ('26), Van de Velde. 8⁰. 283 p. fr. 12.

Veth, Cornelis. Muziek en musici in de caricatuur. Met een inleiding van Johan Wagenaar. s'-Gravenhage, J. Ph. Kruseman. gr. 8⁰. 222 p. m. afb. F 7,50.

Volkelt, Johs. System der Ästhetik. Bd. 1. Grundlegung der Ästhetik. 2., stark veränd. Aufl. München, C. H. Becksche Verlh. 4⁰. XII, 560 S. ℳ 14.

Wackenroder, W. H. Herzensergießungen eines kunstlieb. Klosterbruders. Hrsg. u. eingel. von Karl Röhrscheidt. (Das Wunderhorn. Stück 39/40.) Leipzig, E. Haberland. kl. 8⁰. VI, 244 S. Geb. ℳ 3,50.

Walker, Erwin.* Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. (Vergleich. Untersuchgn. zur Psychologie, Typologie u. Pädagogik des ästhet. Erlebens. H. 4.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8⁰. IV, 160 S. ℳ 9.

Wallace, Ruth, ed. The care and treatment of music in a library. (Committee on cataloging, contrib. no. 1.) Chicago, Amer. Lib. Ass'n. 8⁰. 76 p. 75 c.

Watkins, A. J. Advertisement lay-out and copywriting. London, Pitman. gr. 8⁰. 131 p., 15 s.

Way, Julian. Musical moments. London, Cayme Pr. 8⁰. 36 p. 3 s.

Weißmann, Adolf. Die Entgötterung der Musik. Stuttgart ('28), Deutsche Verlags-Anstalt. 8⁰. 116 S. Kart. ℳ 3.

Whitear, Walter H. More Pepysiananotes on the diary of Samuel Pepys. London, Simpkin. 8⁰. 15 s.

Zagwijn, Henri. Die Musik im Lichte der Anthroposophie. Übersetzung von H. Schouten-Deetz. Mit 12 farb. Fig. Rotterdam, Van Esso & Co. 8⁰. 115 p. F 2,70.

X.
Dissertationen

Basel — 1926. Graf, Georg. Jean-Philippe Rameau in seiner Oper Hippolyte et Aricie, eine musikkrit. Würdigung. (Gedruckt 1927.) Wädenswil, Buchdr. Jak. Villiger & Cie. — 1927. Güldenstein, Gustav. Problem der Tonalität, eine krit. Untersuchung. (Erscheint in Buchform in Verbindung mit einer zweiten Arbeit „Theorie der Tonart".) — Loewenthal, Siegbart. Die musikübende Gesellschaft zu Berlin und die Mitglieder Joh. Phil. Sack, Friedr. W. Riedt, Joh. Gabriel Seyffarth, ein Beitrag zur Berliner Musikgeschichte. — Mohr, Ernst. Die Allemande, eine Untersuchung ihrer Entwicklung von den Anfängen bis zu Bach und Händel.

Berlin — Böttcher, Hans. Beethoven und das Lied. — David, Hans. Johann Schobert. — Lungershausen, Helmuth. Das Violinkonzert der Norddeutschen Schule. — Souchay, Marc André. Das Thema in der Bachschen Fuge.

Bern — Schuh, Willi. Formprobleme bei Heinrich Schütz.

Bonn — Blaschitz, Mena. Die Salzburger Mozartfragmente. — Lascar, Maria Louise. Glanerstudien. — Neyses, Joseph. Studien zur Geschichte der deutschen Motette. — Oebel, Martin. Beiträge zu einer Monographie über Jean Castro. — Panòff, Peter. Die nationale Kunstmusik Rimsky Korsakows. — Rogati, Georg. Karl Wilhelm, der Komponist der Wacht am Rhein. — Schmidt, Joseph. Die Messen des Clemens non Papa.

Breslau — Brockt, Johs. Ernst Wilhelm Wolf s. Abschnitt V.

Erlangen — Cohen, Paul. Die Nürnberger Musikdrucker im 16. Jahrhundert. — Herrmann, Heinrich. Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel. — Unterholzner, Ludwig. Giuseppe Verdis Operntypus.

Freiburg i. Br. — Auerbach, Cora. Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jhs. — Edelstein, Heinz. Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift „De Musica". — Emsheimer, Ernst. Johann Ulrich Steigleder (1593—1635). Sein Leben und seine Werke. (Erscheint demnächst als Buch im Bärenreiter-Verlag.)

Freiburg in der Schweiz — Moberg, Carl Allan. Über die schwedischen Sequenzen. Eine musikgeschichtliche Studie. [Erschien im Druck; den ausführl. Titel s. Abschnitt III.]

Halle — Riemer, Otto. Der Kantor Erhardt Bodenschatz und sein Florilegium.

Kiel — Die beiden im vorigen Jahrbuch angezeigten Dissertationen erschienen im Druck

1927: Deffner, O. Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstr.... bei Mühlau in Kiel. — Tutenberg, Fr. Die Sinfonik Joh. Christian Bachs bei Kallmeyer in Wolfenbüttel.

Köln — Berten, Franzi. Franz Benda. Sein Leben und seine Werke. — Hering, Hans. Die Klavierkompositionen Ferdinand Hillers. — Die Dissertation von Franz Jos. Ewens: Anton Eberls Leben und Werke von 1923 erschien 1927 bei W. Limpert, Dresden.

Königsberg — Ross, Erwin. Deutsche und italienische Gesangsmethode in der deutschen Musik des 18. Jhs. (Erscheint in den Königsberger Studien zur Musikwissenschaft im Bärenreiter-Verlag, Kassel.)

Leipzig — Mlynarczyk, Joh. Christoph Friedr. Wilh. Nopitsch, ein Nördlinger Kantatenmeister (1758—1824). — Schrade, Leo. Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik als Beitrag zu einer Geschichte der Toccata.

Marburg — Hering, Hermann. Arnold Mendelssohn. — Litterscheid, Richard. Basso ostinato-Formen von 700 bis zur Gegenwart. — Uldall, Hans. Das Berliner Cembalokonzert.

München — Albert, Hanns. Leben und Werke des Komponisten und Dirigenten Abraham Megerle (1607—1680). (Referent i. V. Prof. Dr. A. Lorenz.) — Kloiber, Rudolf. Die dramatischen Ballette von Christian Cannabich. (Lorenz.) — Würz, Hans Anton. Franz Lachner als dramatischer Komponist. (Lorenz.) — Zehelein, Alfred. Joseph Michl (1745—1810). Ein vergessener südbayerischer Komponist. Sein Leben und seine Werke. (Ref. i. V. Privatdozent Dr. G. F. Schmidt.)

Münster — Grimmelt, O. Beiträge zur mittelalt. Musikgeschichte Essens. — Hapke, W. Die musikalische Gebärde bei Richard Wagner.

Tübingen — Vleugels, H. Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg von 1500—1650 mit besonderer Berücksichtigung der Institutionen.

Wien — Bund, A. Einige strittige Probleme der musikalischen Rhythmik. — Dolinar, A. Die mehrstimmige Behandlung der Kirchentöne bei Palestrina. — Freunschlag, H. Luc Antonio Predieri als Kirchenkomponist. — Gmeyner, A. Die Opern M. A. Caldaras. — Hasenöhrl, F. Karl Czernys solistische Klavierwerke. — Jarosch, W. Die Harmonik in den Liedern Hugo Wolfs. — Königshofer, F. Die Orchestration bei Beethoven. — Lehner, W. F. X. Süssmayr als Opernkomponist. — Nowak, L. Das deutsche Gesellschaftslied bei Heinrich Finck, Paul Hoffheimer und Heinrich Isaac. — Riegler, E. Studien über das rumänische Volkslied. — Senn, W. Die Hauptthemen der Sonatenform in Beethovens Instrumentalwerken. — Zuckerkandl, V. Grundprinzipien der Instrumentation in Mozarts dramatischen Werken.

Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1928

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Fünfunddreißigster Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1929

Dieser Nachdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages
C. F. PETERS Frankfurt – London – New York
KRAUS REPRINT LTD.
VADUZ
1965

Printed in Germany

Lessing-Druckerei — Wiesbaden

INHALT

Jahresbericht 5

Arnold Schering: Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland 9

Georg Schünemann: Gegenwartsfragen der Musikerziehung 25

Karl Nef: Zur Instrumentation im 17. Jahrhundert 33

Hans Joachim Moser: Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler .. 43

Rudolf Schwartz: Totenschau für das Jahr 1928 59

Rudolf Schwartz: Verzeichnis der im Jahre 1928 in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik 65

Nachdruck sämtlicher Artikel ist verboten.

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist werktäglich Montags, Mittwochs und Freitags von 9–12 und 3–6 Uhr, am Dienstag, Donnerstag und Sonnabend von 10–4 Uhr geöffnet und kann von jedermann (Damen wie Herren) unentgeltlich benutzt werden.

2.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel den Besuchern sofort eingehändigt, dürfen aber nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

3.

Die Besichtigung des Magazins der Bibliothek, sowie der Bilder und Autographen ist während der Dienststunden von 11–12 Uhr gestattet.

Im August ist die Bibliothek geschlossen.

Jahresbericht

Der Besuch der Musikbibliothek Peters ist in den letzten Jahren ungefähr auf der gleichen Höhe geblieben. Er belief sich im verflossenen Jahre auf 2255 Personen, von denen 1947 insgesamt 5782 (3296 + 2486) theoretische und praktische Werke verlangten. Ganz beträchtlich ist dagegen die Zahl der ausgegebenen Bände gestiegen:

1926 ..... 6501 Bände
1927 ..... 7706 Bände
1928 ..... 7818 Bände;

so daß man wohl von einem intensiveren Studium auf der Bibliothek sprechen kann.

Den weitaus größten Teil aller Besucher stellen nach wie vor Universität und Konservatorium. Auffallend zurückgegangen ist die Besuchszahl der Volksschullehrer, was zweifellos mit dem Eingehen der Seminare zusammenhängt. Umso stärker aber wurde die Bibliothek als Auskunftsstelle über die verschiedensten musikalischen Fragen von nah und fern in Anspruch genommen. Doch mag hier bemerkt sein, daß telephonische Auskunft im allgemeinen nicht erteilt wird.

Wie vor zwei Jahren an der Versteigerung der Heyerschen Sammlung, so beteiligte sich die Musikbibliothek auch an der Wolffheimschen Auktion, die im Juni in Berlin stattfand. Es wurde nicht so sehr Wert auf den Erwerb besonderer Kostbarkeiten gelegt; wir waren vornehmlich bestrebt, vorhandene Lücken in unseren Beständen auszufüllen. Nicht als ob Cimelien grundsätzlich verschmäht worden wären. So konnten wir unseren Beständen zwei Werke einverleiben, deren Nichtvorhandensein immer als empfindliche Lücke bemerkt worden war: Galilei, Vincentio: Dialogo della musica antica, et della moderna. Fiorenza 1581, und Heyden, Sebaldus: Musicae, id est, Artis canendi libri duo. Norimbergae 1537. Weiter verdienen hervorgehoben zu werden: Baryphonus, Henricus: Pleiades musicae... Magdeburgi 1630; Crivellati, Cesare: Discorsi musicali... Viterbo 1624; Lippius, Joannes: Synopsis musicae novae. Argentorati 1612. Gern wurde die Gelegenheit benutzt, unsere Reihen der Werke von Georg Andreas Sorge, Abt Vogler und Andreas Werckmeister ergänzen zu können. Ein besonders glücklicher Griff war der Ankauf eines Sammelbandes, der folgende vier Werke von Francesco Geminiani in sich vereinigt: Six Concertos. Opera seconda. The second edition. London, Johnson; Six Concertos. Opera terza. The 2nd ed. London, ebenda; The Art of playing the Guitar or Cittra. Edinburgh, Bremner 1760,

und das seltene "A Supplement to the Guida armonica". London, Johnson. Der Band stammt aus dem Besitz des bekannten Sammlers, Geheimrat Wagener in Marburg. Ihm gehörte auch das folgende von uns ersteigerte Werk: Castrucci, Pietro: Concerti grossi. Opera terza. London, Walsh. [7 Stbde.] Abschließend möge noch ein Stück von höchster Seltenheit genannt sein: Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach. Hamburg 1790. – Von anderer Seite konnten wir ein ausgezeichnet erhaltenes Exemplar des bisher immer vergeblich gesuchten Schemellischen Gesangbuches vom Jahre 1736 käuflich erwerben.

Die Neuanschaffungen aus der *theoretischen* Musikliteratur des Jahres 1928 sind an bekannter Stelle mit einem * verzeichnet. Bei den Neuerwerbungen aus der *praktischen* Musik wurde diesmal die Moderne besonders berücksichtigt. Reger, Max: Orgelwerke: Op. 80, Op. 135 a/b. Sonaten: Op. 116 für Klavier und Violoncello, Op. 139 für Klavier und Violine; Klavierquartett, Op. 133. Partituren: Strauß, Richard: Op. 76. Die Tageszeiten (auch der Klavierauszug); Falla, Manuel de: El retablo de maese Pedro; Strawinsky, Igor: Rag-Time pour onze instruments; Toch, Ernst: Op. 29. Die chinesische Flöte. Ferner: Hindemith, Paul: Op. 32. 4. Streichquartett; Op. 34. Streichtrio. Klaviermusik: Sonaten Op. 20 von Karol Rathaus und Op. 27 von N. Mjaskowsky; und Bortkiewicz, Serge: Ein Roman für Klavier. Op. 35. Ferner: Kaminski, Heinrich: Choralsonate für Orgel und Magnificat, Klavierauszug. Schließlich seien noch erwähnt der von Lamm nach den Manuskripten herausgegebene Klavierauszug von Mussorgsky's „Boris Godunow"; Richard Trunk: Lieder verschiedener Dichter. 2 Bde.; und die Klavierauszüge: Rich. Strauß: Die ägyptische Helena; Hermann Hans Wetzler: Die baskische Venus.

Der Chef des Hauses C. F. Peters und Kurator der Musikbibliothek Peters, Geheimrat Henri Hinrichsen, wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig zum „Dr. honoris causa" ernannt.

Der Herausgeber des Jahrbuchs wurde auch im verflossenen Verwaltungsjahre vom Sächsischen Prüfungsamt für Bibliothekswesen zur Prüfung eines Kandidaten beim Staatsexamen herangezogen. Er vollendete am 20. Januar 1929 sein siebzigstes Lebensjahr.

Die Liste der am meisten verlangten Werke gewährt interessante Einblicke in die Mannigfaltigkeit der auf der Bibliothek betriebenen Studien, wobei auffällt, daß bei der praktischen Musik der Name Richard Wagner gänzlich fehlt.

A. Literarische Werke: Zeitschrift für Musik (Heuss) (63); Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft (57); Kreißle, Heinrich, von Hellborn. Franz Schubert (45); Jahrbuch der Musikbibliothek Peters (44); Dahms, Walter. Schubert (35); Musik, Die (33); Handbücher, Kleine, der Musikgeschichte (Kretzschmar) (33); Musik-Zeitung, Allgemeine (Schwers) (32); Stein, Richard H. Tschaikowsky (28); Chrysander, Friedrich. G. F. Händel (28); Musiker, Berühmte (Reimann) (26); Nagel, Wilib. Annalen der englischen Hofmusik (26); Monatshefte für Musikgeschichte (25); Bie, Oskar. Das Klavier und seine Meister (24); Zeitung, Allgemeine Musikalische (alte Leipziger) (23); Pazdirek, Franz. Universal-Handbuch der Musikliteratur (23); Spitta, Philipp. Joh. Seb. Bach (23); Nagel, Wilib. Geschichte d. Musik in England (22); Zahn, Johannes. Die Melodien der deutschen evangel. Kirchenlieder (20); Thayer, Alexander Wheelock. Ludw. van Beethovens Leben (19); Musikzeitung, Neue (19);

Signale für die musikalische Welt (19); Niggli, A. Schubert (18); Pfeiffer u. Nägeli. Auszug aus der Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen (18); Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (17); Sarrazin, Gregor. John Gay's Singspiele (17); Lindner, Ernst Otto. Zur Tonkunst (17); Bach, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (17).

Je 16 mal: Riesemann, Oskar von. M. P. Mussorgski; Sachs, Curt. Das Klavier; Schenker, Heinrich. Neue musikalische Theorien und Phantasien; Seiffert, Max. Geschichte der Klaviermusik.

Je 15 mal: Deutsch, Otto Erich. Franz Schubert; Mennicke, Carl. Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker; Schipke, Max. Der deutsche Schulgesang von Joh. Ad. Hiller bis zu den Falkschen allgem. Bestimmungen; Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Je 14 mal: Hofmeister-Verzeichnis; Marx, Adolph Bernhard. Die Lehre von der musikalischen Komposition; Mersmann, Hans. Angewandte Musikästhetik; Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkm. der Tonkunst in Österreich; Wasielewski, W. J. v. Instrumentalsätze vom Ende des XVI. bis Ende des XVII. Jahrhunderts.

Je 13 mal: Handbuch d. Musikgeschichte (Guido Adler); Sammlung musikalischer Vorträge (Waldersee); Schweitzer, Albert. Joh. Seb. Bach; Steinitzer, Max. Richard Strauß.

Je 12 mal: Goldschmidt, Hugo. Studien zur Geschichte der ital. Oper im 17. Jahrhundert; Kullak, Adolph. Die Ästhetik des Klavierspiels (Niemann); Kurth, Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Niemann, Walter. Das Klavierbuch; Ritter, A. G. Zur Geschichte des Orgelspiels; Schiedermair, Ludwig. Die Briefe W. A. Mozarts. Thierfelder, Helmuth. Vorgeschichte und Entwicklung des deutschen Männergesangs. Winterfeld, Carl v. Der evangelische Kirchengesang; Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft.

Je 11 mal: Bie, Oskar. Klavier, Orgel und Harmonium; Bach-Jahrbuch (Schering); Elben, Otto. Der volkstümliche deutsche Männergesang; Kroll, Erwin. Hans Pfitzner; Kullak, Adolph. Die Ästhetik des Klavierspiels. (Originalausgabe); Pfordten, Herm. Frh. v. d. Franz Schubert und das deutsche Lied; Revisionsbericht. Franz Schubert's Werke; Schönberg, Arnold. Harmonielehre; Wolf, Hugo. Musikalische Kritiken.

Je 10 mal: Abert, Hermann. W. A. Mozart; Archiv für Musikwissenschaft; Kalbeck, Max. Johannes Brahms; Kurth, Ernst. Bruckner; Kurth, Ernst. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan"; Leichtentritt, Hugo. G. F. Händel; Liliencron, R. Frh. v. Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste v. 1523—1700; Löbmann, Hugo. Die „Gesangbildungslehre" nach Pestalozzischen Grundsätzen; Lorenz, Alfred. Rich. Wagners „Tristan und Isolde"; Marcello, Benedetto. Das Theater nach der Mode. Merian, Wilhelm. Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern; Müller-Blattau, J. Geschichte der Fuge; Moser, Hans Joachim. Geschichte der deutschen Musik; Musikzeitung, Niederrheinische; Niemann, Walter. Die Musik der Gegenwart; Pohl, C. F. Joseph Haydn; Reyher, Paul. Les masques anglais; Revue d'histoire et de critique musicales. S. I. M; Sachs, Curt. Real-Lexikon der Musikinstrumente; Schindler, A. Biographie v. Ludw. van Beethoven; Strauß, Rich. Briefwechsel mit Hugo v. Hofmannsthal: Verdi-Briefe, herausgeg. v. Franz Werfel; Voigt, Woldemar. Die Kirchenkantaten Joh. Seb. Bach's; Vollhardt, Reinhard. Bibliographie der Musik-Werke in der Ratsschulbibliothek zu Zwickau; Wackernagel, Philipp. Das deutsche Kirchenlied; Weckerlin, J.-B. Chansons populaires du pays de France; Berlinische Musikalische Zeitung, herausgeg. v. Joh. Fr. Reichardt.

B. Praktische Musik: Schubert, Franz. Sämtliche Werke. (Breitkopf & H.) (113); Bach, Joh. Seb. Werke. Ausgabe d. Bach-Gesellschaft (89); Denkmäler deutscher Tonkunst (51); Händel, G. Fr. Sämtliche Werke. (Chrysander) (51); Schütz, Heinrich. Sämtliche Werke (Spitta) (44); Denkmäler der Tonkunst in Österreich (28); Mozart, W. A. Sämtliche Werke. (Breitkopf & H.) (28); Denkmäler der Tonkunst in Bayern (22); Lachner, Franz. Orchester-Suiten. No. 1 6 (20); Brahms, Johannes. Sämtliche Werke. (Breitkopf & H.) (19); Verdi, G. Die Macht des Schicksals. Klav.-Auszug (19); Eitner, Rob. Publikationen älterer praktischer u. theor. Musikwerke (18); Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Werke. Gesamtausgabe (18); Calmus, Georgy. Zwei Opernburlesken aus der Rokokozeit (17); Schein, Johann Hermann. Sämtliche Werke. (Prüfer) (16);

Beethoven, L. van. Sämtliche Werke (Breitkopf & H.) (14); Torchi, L. L' Arte musicale in Italia (13).

Je 12 mal: Beethoven, L. van. Sonaten f. Klavier (Max Pauer); Loewe, Karl. Werke. Gesamtausgabe; Palestrina, G. P. da. Sämtliche Werke.

Je 11 mal: Lasso, Orlando di. Psalmi VII poenitentiales (Dehn); Mendelssohn, Arnold. Geistliche Chorwerke. Op. 90.

Je 10 mal: Erk, Ludwig. Sammlung drei- und vierstimmiger Gesänge. Part.; Hindemith, Paul. Cardillac. Klav.-Auszug; Korngold, E. W. Das Wunder der Heliane. Klav.-Auszug; Mussorgsky, M. P. Boris Godunow. Klav.-Auszug; Schoeberlein, Ludwig. Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs; Strauß, Richard. Die ägyptische Helena. Klav.-Auszug; Strauß, Richard. Der Rosenkavalier. Klav.-Auszug.

Leipzig, im April 1929

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz

Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland

Von

Arnold Schering

Wird im Musikleben die Frage nach Wesen und Geltung der Musikkritik aufgeworfen, so denkt der Musiker und Musikfreund der Gegenwart zuerst an die in Tagespresse und Wochenschrift von hierzu bestellten Fachleuten ausgeübte Beurteilung entweder von neuen Kompositionen oder von persönlichen künstlerischen Leistungen vor der Öffentlichkeit. Man kann von Werkkritik und Leistungskritik sprechen. Seit ein öffentliches Musikwesen besteht, an dem nicht nur einzelne, sondern alle musikalisch Gebildeten einer Nation teilnehmen, ist diese Doppelart von musikalischer Kritik etwas ganz Gewöhnliches geworden, und die wachsende Macht der Presse hat ihr im Laufe des letzten Jahrhunderts in gesteigertem Maße Nachdruck verliehen. Es besteht aber noch eine dritte Art von musikalischer Kritik, die man Organisationskritik nennen könnte, ausgeübt an Zuständen und Verhältnissen eben jenes Musiklebens als eines großen, nicht immer widerspruchslosen Ganzen.

Blickt man, diese dreifache Art musikalischer Kritik umfassend, in die Vergangenheit, so erscheint nicht nur jede einzelne in besonderer, wechselnder Beleuchtung, auch ihr gegenseitiges Verhältnis, das Überwiegen oder Zurücktreten der einen und anderen nimmt verschiedene Formen an. Es hieße indessen zu weit gehen, wollte man sagen, daß Art und Weise der musikalischen Kritik mit der Art und Weise der Musik selbst sich ändere; denn zwischen Schaffendem und Kritisierendem besteht ebensowenig ein notwendiger Zusammenhang wie zwischen Intuition und Reflexion. Es würde schwer fallen, aus dem Wesen der Bachschen oder Händelschen Musik auf das Wesen der musikalischen Kritik um 1740 zu schließen. Vielmehr erwächst die Kritik ihrem Charakter nach aus der Eigentümlichkeit der Geistigkeit des betreffenden Zeitraums. Sie ist ein Kind des betreffenden zeitgebundenen Denksystems, abhängig von dessen rationalen und sozialen Vorbedingungen, von der Kraft, Mensch, Natur, Kunst und Leben nicht nur aufzufassen, sondern auch zu höherer Einheit zu verbinden. Vorurteile und Denkfehler, persönliche Reizbarkeit und Unfähigkeit, Sache und Person zu scheiden, – Dinge also, die außerhalb der ästhetischen Erlebnissphäre stehen – sind als Möglichkeiten niemals ganz bei ihr auszuschalten gewesen. Und nur insofern schließlich, als alles, auch die Kunst als Summe des Geschaffenen, in diesen geistigen Weltbau mit einbezogen ist, deuten auch die Musik und die ihr entsprechende Kritik einer Zeit auf dieselben geistigen Grundlagen.

Eine Geschichte der musikalischen Kritik würde früh zu beginnen haben, zum mindesten beim Streite der Pythagoräer und Aristoxener, und dann weitergehend in den Traktaten der Kirchenväter, in Konzilsbeschlüssen und obrigkeitlichen Rügeerlassen reiches Material finden. Es würde sich dabei feststellen lassen, daß uns vom Altertum und Mittelalter im wesentlichen Organisationskritik aufbewahrt worden ist, Kritik, die sich hauptsächlich auf die Musikpflege als solche und die für gewisse Zwecke des Staats, der Erziehung, der Kirche dienliche oder nicht dienliche Musik selbst bezieht. Weil solche Fragen immer wieder neue grundsätzliche Bedeutung annahmen und die breite Öffentlichkeit angingen, war ihnen nur durch wiederholte Erörterung autoritativer Köpfe beizukommen. Daß aber ebensowohl Leistungs- wie Werkkritik bestand, ist selbstverständlich und bei den Griechen schon durch die Fabel von Apollo und Marsyas, d. h. vom guten und schlechten Sänger, verbürgt. Kein Wettstreit ohne Leistungs- und Werkkritik. Gegen eine Einzelpersönlichkeit in künstlerischen Dingen öffentlich kritisierend vorzugehen, hat sich aber noch das spätere Mittelalter gescheut. Einmal, weil nach seiner Auffassung der Einzelkünstler, als Produkt und Glied einer Künstlergesamtheit, überhaupt nicht allein für seine Leistung verantwortlich war, und dann, weil dem betreffenden Künstlerindividuum dadurch ohne weiteres eine dem Bewußtsein der Zeit unverständliche Machtstellung zugesprochen worden wäre. Wenn daher Papst Johann XXII. (1322) an der schlüpfrigen Diskantmanier und ihren Vertretern Kritik übt, so tut er es, ohne Namen zu nennen, ebenso wie später Joh. de Muris und Joh. Gallicus ihre Empörung über die Moderne nicht an Einzelnen, sondern an ungenannten „stulti cantores" überhaupt auslassen. War es Furcht vor dem Zorn des Beleidigten, war es Absicht, um in Wahrheit noch mehr zu treffen als die, die es anging, – das Vermeiden bestimmter Namensnennung des oder der Kritisierten ist bis ins 18. Jahrhundert hinein ein Kennzeichen öffentlicher Kritik gewesen, nur daß in dieser späteren Zeit bereits mit einem bewußten literarischen Versteckspiel (nach Art der „Schlüsselromane") auf den eingeweihten Leser zu wirken gesucht wird.

Mit dem Anbruch der Renaissance, deren humanistische Bildung jeglicher Art von Kritik die Waffen schärfte, wird man deutlicher und unverblümter. Buch- und Notendruck verstärkten die Gefährlichkeit mißbilligender Urteile, und so manches Madrigal, so manches Lied gegen „Kläffer und Neider", von Landino und Jacopo da Bologna an über Regnarts „Kuckuck und Nachtigall" bis zu Bachs „Phöbus und Pan" beweist, welche Not jetzt die Künstler dauernd mit bösen oder unberufenen Rezensenten hatten. Rohe, gehässige „invettive", wie sie sich zwischen Gafor und seinen Gegnern entspannen, bleiben für alle Zeiten Schandmale öffentlicher musikalischer Fachkritik. Erst in einem Manne wie Glarean begegnet man einem Kopfe, dem grundsätzlich mehr an einer Kritik der Vorzüge als der Mängel seiner Objekte gelegen war. Sein Beispiel und – auf deutscher Seite – dasjenige Luthers und seiner Freunde haben dazu beigetragen, daß man in Deutschland im 16. Jahrhundert durchschnittlich würdig und voll Hochachtung von Künstlern sprach, wobei freilich als bezeichnend auffällt, daß die schönsten Beurteilungen – Luthers, Forsters, Otts Vorworte etwa – nicht aus Federn von Fachleuten, sondern von gebildeten musika-

lischen Laien stammen. Denn solange die musikalische Komposition und ihre Niederschrift mit rationalistischen Doktrinen durchsetzt waren und man, wie Tinctoris' Schreiben an den Prokapellan Guingnandi in Mailand bezeugt[1]), nicht selten den Wert in bloßen Äußerlichkeiten erblickte, wachte der Fachmusiker eifersüchtig über den Kanon der überlieferten Lehre und betrachtete jeden unbefugten Eingriff als persönliche Beleidigung.

In Deutschland beginnt ein ausgedehnteres musikalisch-kritisches Schrifttum erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sein spätes Erscheinen und seine Besonderheit hat mehrere Ursachen. Die musikalische Erziehung des deutschen Musikers des 17. Jahrhunderts ging von der lebendigen Praxis aus. Sein Ziel war die gesicherte Stellung eines Kantors, eines Organisten, eines Kapellmeisters. Wohl lebte noch das Bewußtsein des Zusammenhangs seiner Kunst mit den artes liberales in ihm, und humanistisch-akademisches Studium galt noch lange als günstige Vorbedingung schnellen Fortkommens. Aber sein Sinnen und Trachten, durch wohlorganisierte kirchliche und bürgerliche Musikpflege in ruhige Bahnen gelenkt, stand nicht nach Spekulation und theoretischer Grübelei, sondern nach fleißigem, ununterbrochenem Schaffen. Es lag ihm nicht, dicke Bücher zu lesen oder zu schreiben oder durch Kritik Unruhe in den Gang eines öffentlichen Musiklebens zu bringen, mit dem jedermann einverstanden war. Michael Praetorius' „Syntagma" ist mehr Anleitung als Kritik, ja in der Weite des Horizonts und im Vermeiden jeglicher Polemik geradezu ein Muster jener verträglichen deutschen Musikpolitik, zu der sich auch Heinrich Schütz bekannte. Die Leiden des großen Kriegs hatten das Land musikalisch so zusammengeschweißt, daß eine bewundernswürdige Einheit in Stil, Technik und Grundauffassung der Musik entstand und musikalische Querköpfe eigentlich nirgends möglich waren. Nicht deshalb sind große kritische Taten in diesen Jahrzehnten nicht vollbracht worden, weil es an Zündstoff zur Diskussion fehlte, sondern weil sich zwischen Künstlern und Öffentlichkeit ein schönes, sich ausgleichendes Verhältnis von Geben und Nehmen herausgebildet hatte und gegenseitige Achtung der Musiker untereinander die Regel war.

Dieser Zustand aber bedeutete, näher besehen, nichts anderes als Ruhe vor dem Sturm. Denn noch im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts wacht plötzlich die Neigung zu öffentlicher Kritik bei uns auf, und zwar mit solcher Heftigkeit, daß man die Gründe dafür in außerordentlichen Erschütterungen der Volksseele zu suchen angeregt wird.

In der Tat sammelte sich – man darf sagen: seit rund 1680 – eine wahrhaft beängstigende Menge fundamentaler Streitobjekte an, ausreichend, die kritischen Federn fast eines Jahrhunderts zu beschäftigen. Es ist schwer, das eine vom andern zu trennen, da jedes mit dem andern in irgendeinem Wechselverhältnis gestanden hat. Am erbittertsten wogte der Kampf um die „wahre Kirchenmusik". Örtlicher Ausgang dafür wurde Hamburg. Aber er griff auf das ganze protestantische Deutschland über und spaltete zu Zeiten vom Volke eine bedauerlich große Gruppe von „Musikfeinden" ab, deren theologische, kleinliche Vorurteile selbst durch künstlerische Genieleistungen lange nicht zu über-

[1]) Coussemaker, Scriptores IV, 66.

winden waren. Was es mit diesem über fünf Jahrzehnte währenden Kampfe für eine innere Bewandtnis hatte, ist im einzelnen noch nicht untersucht. Wir wissen nur von Äußerlichkeiten. Daß er mit der Ausbreitung der Oper in Deutschland parallel läuft und sich hauptsächlich auf die Abneigung kirchlicher Kreise gegen Vermischung von Opern- und Kirchenstil gründet, ist gewiß bemerkenswert, reicht aber zur Erklärung nicht aus. Die Ursache der Zerklüftung lag doch wohl tiefer und mag in dem Gegensatz zu suchen sein, in den der rasch aufblühende Pietismus mit seiner weicheren, wärmeren Frömmigkeit zur alten, strengen Orthodoxie trat. Ernst und rücksichtslos wurde gestritten, von der Kanzel, vom Katheder, in Pamphleten und Pasquillen; voran die Pastoren großer und kleiner Kirchen [1]). Und dies drückt der ganzen Bewegung den Stempel auf: wie im Großen vom theologischen Laientum organisiert und wachgehalten, so steht sie auch ihrer Kritik nach unter dem Zeichen des Laienhaften. Alle Sünden laienhafter Rezensionslust werden offenbar: Anmaßung, Rücksichtslosigkeit, Aufgreifen zweifelhafter Belege und Autoritäten, persönliche Anzüglichkeiten und Spott. Wenn man liest, welche Höflichkeiten sich die Reiser, Rauch, Muscovius, Schiff, Christian Gerber, Motz bis hin zu Joachim Meyer, Fuhrmann und Mattheson sagen, so fühlt man sich nicht selten in die Nähe der Gaforleute um 1520 versetzt. Einer der übelsten Schreier, der Berliner Kantor Fuhrmann, betitelt eins seiner Pamphlete: „Ein paar derbe musikalisch-patriotische Ohrfeigen dem nichts weniger als musikalischen Patrioten und nichts weniger als patriotischen Musico, salve venia Herrn Mattheson, welcher zum neuen Jahre eine Probe seiner gewöhnlichen Calumniantenstreiche unverschämterweise an den Tag gelegt hat, zu Wiederherstellung seines verlornen Gehörs und Verstandes und zu Bezeugung schuldiger Dankbarkeit auf beyde Backen in einem zufälligen Discours wohlmeynend ertheilt . . ." (1728). Nur bei wenigen, etwa dem Hamburger Pastor Elmenhorst, der die Opern als „erlaubte Mitteldinge" für den Christen erklärt, findet man Maß und Anstand der Kritik in gesetzten Grenzen.

Dieser Kirchenmusikstreit scheint auch anderen, nicht unmittelbar an ihm Beteiligten die kritische Zunge gelöst zu haben. Was an heftiger, erboster Polemik allein verursachte die Frage nach der besten Temperatur! Auch sie begann schon vor 1700 und reicht bis in die Zeit von Marpurg und Sorge, an deren erbittertem Pro und Contra noch um 1760 das ganze theoretisch interessierte Deutschland teilnahm. Läßt sich indessen hier mancher grobe Zug durch das wahrhaft wichtige und bedeutsame Thema entschuldigen, um das es ging – auch der insbesondere vom Leipziger Magister Mizler entfachte Streit um die Geltung der Mathematik in der Komposition hatte eine gewisse Berechtigung, da hier endlich einmal reiner Tisch gemacht werden mußte –, so zeigen andere kritische Auseinandersetzungen das ganze verzerrte Antlitz einseitig rationalistischer Rechthaberei. Eine der letzten und zugleich „berühmtesten" ihrer Art war die Polemik über das vom Freiberger Rektor Biedermann 1749 herausgegebene Programm „De vita musica", das der deutschen Musikerschaft in toto ebenso

[1]) Literaturangaben hierfür und für das Folgende in Forkels „Allgemeiner Literatur der Musik" (1792) und in Adlungs „Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit" (1758).

an die Ehre ging wie die lange Jahre vorher erfolgte Anrempelung Seb. Bachs durch J. A. Scheibe. Ein Verstehender wird freilich auch hier manches verzeihen, wenn er bedenkt, daß mit dem Ausgang dieses Streits nichts geringeres als die Standesehre und das Standesbewußtsein des Musikers überhaupt auf dem Spiele stand. Mit Waffen wie denen, die einer der Rufer im Streit ins Treffen führte, nämlich indem er erklärte, das auf die Musiker angewandte Wort „liederlich" sei nur dann entehrend, wenn es von Luder, nicht aber, wenn es von „Lied" abgeleitet wird, ließ sich diese Standesehre gewiß nicht verteidigen. Aber das Aufsehen, das die ganze Angelegenheit machte, hat doch dazu beigetragen – und wir werden es der mutigen Generation von 1750 Dank wissen müssen –, daß der deutsche Musiker der Zukunft nicht mehr „Musikant" genannt worden ist.

Auch anderwärts hat eine gewisse gesunde Selbstbesinnung des deutschen Musikers kräftige, oft erfrischende Kritik freigemacht. Wie zielbewußt gehen Kuhnau (im „Musikalischen Quacksalber") und Joh. Bähr (Musikalische Diskurse) gegen die Aufgeblasenheit eingebildeter Virtuosen und den verwelschten Typ des Barockmusikanten überhaupt vor! Daß sie sich dabei der Satire bedienen, lag im Zuge der Zeit und in der alten Erfahrung, daß der Musiker unter allen Künstlern am meisten für einen guten Witz empfänglich ist. Das wußte W. C. Printz, als er seinen „Satyrischen Komponisten" (1696) schrieb, wußte auch Joh. Mattheson, dessen Schriften ohne die in ihnen sich jagenden Wortspiele und Anekdoten kaum die Hälfte ihrer Leser gefunden haben würden.

Diese rationalistische deutsche Musikkritik, wie man sie mit einem Worte nennen darf, trägt – von ihrer historischen Bedeutung und ihrem Inhalt abgesehen – nicht viele sympathischen Züge. Schnell emporgetrieben, ohne große einheimische Vorbilder, von meist heftig erhitzten Temperamenten in die Hand genommen und von dem Geiste einer Zeit beflügelt, die auf allen Gebieten zum Nörgeln und Haarspalten aufgelegt war, entbehrt sie sowohl der äußeren Form wie des zu beherrschenden Inhalts nach der rechten Würde und Selbstzucht. Gewiß verdankte sie manches Frankreich, und ein Werk wie das 1696 erschienene große Baylesche Wörterbuch scheint nicht nur J. A. Scheibe eine ergiebige Quelle der kritischen Belehrung geworden zu sein. Aber französischen Scharfsinn mit herüberzunehmen, blieb den meisten versagt, wenn nicht, wie im Falle Scheibe, ein geistreicher Zwischenträger wie Gottsched vorhanden war. Ein kritisches Musikergenie wie Rameau ist unserm Lande damals versagt geblieben. Einiges kam wohl auch von England und der Literatenschule Addisons. Jedenfalls ermutigte das alte kultivierte kritische Schrifttum dieser Länder den Deutschen zur Nachahmung und führte dazu, daß wir außer einer „Critischen Dichtkunst" nicht nur einen, sondern sogar mehrere „Critische Musici" und „Musiken" bekamen. Das Wort „kritisch" wird seit etwa 1720 zu einem beliebten Schlagwort und kehrt nicht nur auf Büchern sondern auch auf Zeitschriften häufig wieder, nicht immer freilich im Sinne von „beurteilend", sondern weiter gefaßt, wie es auch Kant tat, als „untersuchend", „forschend", „unterscheidend" überhaupt. Man muß Mattheson das Verdienst lassen, daß er mit seiner „Critica musica" (1722) nach vielen Seiten hin den Weg gewiesen und mit der bekannten scharfen

Beurteilung der Händelschen Johannespassion auch ein frühes Beispiel eingehender analytischer Werkbesprechung geliefert hat. Solange er am Leben war, zitterte gar mancher vor seiner spitzen, oft galligen Feder und befliß sich, wenn er dem Gestrengen nicht von vornherein zu schmeicheln vorzog, kluger Zurückhaltung im Behaupten. Wenn auch gewiß nicht aus Furcht vor scharfer Kritik, die sie nicht zu scheuen brauchten, so doch vielleicht aus leiser Unbehaglichkeit gegenüber dieser neu emporgewachsenen Macht haben noch die Verfasser der drei bedeutendsten Schulwerke dieser Zeit: Quantz, Phil. Eman. Bach und Leop. Mozart diese ihre Leistungen unter dem Beiwort „Versuch" herausgegeben. Sollte es mißgünstige Rezensenten von vornherein entwaffnen oder Beweis sein, daß auch großen Geistern Bescheidenheit wohlansteht? Gerade diese drei Instrumentalschulen – vorbildlich in der kritischen Sichtung und Verarbeitung des Stoffes – bilden aber den Übergang in ein neues Zeitalter kritischen Verhaltens. Einmal deshalb, weil in allen dreien unbeirrbare Sachlichkeit den Ausschlag gibt, und dann, weil in Stil und Vortrag der selbst noch bei Marpurg bemerkliche poltronhafte, sarkastische Ton gänzlich verschwunden ist. Hier ist alles künstlerischer Ernst, hier lebt Verantwortungsgefühl, und kein billiger Witz lenkt den Musikfreund von der hohen Aufgabe ab. Die Künstler selbst also sind es gewesen, die aus einer mit Spitzfindigkeiten und Wortstreiten erfüllten Atmosphäre den Weg ins Freie zurückfanden, indem sie Taten sehen ließen. Und ihr Beispiel wirkte fort.

So fern Mozarts Musik der alt-Bachischen steht, so fern steht die musikalische Kritik der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts derjenigen aus seinem Anfang. Denn nicht nur Kunst und Menschen hatten sich gewaltig verändert, sondern auch die Lebenskreise, in die sie eingebettet waren, und die Aufgaben, die der Lösung harrten. Aufklärerisch ist die Kritik zwar auch jetzt noch, und an zwiespältigen Meinungen fehlt es ebensowenig wie an öffentlicher Austragung einzelner Gegensätze. Aber man empfindet allenthalben: die Härte der alten rationalistischen Kritik hat einem milden, verträglichen Geiste Platz gemacht. Die Beurteilung, gleichgültig, ob sie Werk, Leistung oder Zustände betrifft, ist schonend; man reißt nicht gern ein, ohne wieder aufbauen zu helfen, verurteilt, ohne zu verletzen, und spendet ungescheut Lob, wo es am Orte. Als repräsentative Persönlichkeit kann Joh. Adam Hiller genannt werden, vornehmlich als Herausgeber der seit 1766 erscheinenden „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend", aber auch der Herausgeber des „Musikalischen Kunstmagazins" Joh. Friedr. Reichardt. Beide wissen recht wohl, was am Musikleben ihrer Zeit unvollkommen und reformbedürftig ist, und kritisieren ungeschminkt; aber sie zeigen die Zustände nicht im Zerrspiegel, sondern im Lichte einer in ihrer Phantasie aufsteigenden besseren Zukunft, in der das Schöne, Edle und Wahre allen falschen Schein verdrängt hat. Indem sie tadeln, begeistern sie zugleich, ganz im Sinne jener Philanthropen, die der Menschheit Mängel durch große Liebe wett zu machen trachteten. Das Gleiche versuchen mit verschiedener Begabung die Meusel, Junker, C. Fr. Cramer, Forkel, Boßler in ihren periodisch erscheinenden Veröffentlichungen. Sie erblicken die Aufgabe der Kritik darin, Vermittlerin zu sein zwischen dem Künstler und dem Volke;

sie wollen erziehen und bilden nach einem Ideal, das ihnen ebenso aus der Vergangenheit wie aus der Gegenwart kam. Denn inzwischen war ein reges geschichtliches Interesse erwacht, und wie von je das Studium der Vergangenheit die beste Schule des Kritikers gewesen ist, so haben auch damals kluge Köpfe, voran der hochgebildete Forkel, die Gegenwart an der Vergangenheit gemessen und zu Vergleichen aufgefordert. Das führte von selbst zur Bescheidenheit im Urteil. Aus der Gegenwart selbst aber schöpften sie Mut und Zuversicht durch vorurteilslose Hingabe an die großen künstlerischen Leistungen der Zeitgenossen. Die im Entstehen begriffene Lehre vom künstlerischen Genie wirkte wie eine Offenbarung; sie ward die Voraussetzung jener überschwenglichen Künstlerverehrung, die in den siebziger Jahren bereits ihren Anfang nimmt, um dann um die Jahrhundertwende und später Männer wie Mozart, Beethoven, Händel, Gluck unter die Halbgötter zu rücken. Das nil admirari der Matthesonschen Zeit ist einem schönen Freimut im Bewundern gewichen.

Ohne einen Blick auf das allgemeine Musikleben ist freilich die Kritik dieser Jahrzehnte nur halb zu verstehen. Auch damals, wie zu allen Zeiten, spricht aus den literarischen Niederschlägen nicht nur die Stimme des Einzelnen, sondern zugleich der Geist der Gesamtheit. Der aber hatte sich gegen früher ebenfalls gewandelt. Mit der Entfaltung eines öffentlichen Konzertlebens vorwiegend weltlicher Natur hatte sich eine neue Schichtung des Publikums und der Künstler durchgesetzt. Neben den zu Bachs Zeit in allen musikalischen Fragen allein maßgebenden Fachmusiker war längst der gebildete Musikliebhaber getreten, sowohl als anspruchsvoller Hörer, wie als Ausführender und Auftraggeber, und neben der Gruppe ortsansässiger Virtuosen erscheint als Produkt einer neuen Zeit der allmählich in allen Ländern heimische Reisevirtuose. Beides, das Reisevirtuosentum wie das anwachsende Dilettantentum, steht insofern in enger Verbindung, als durch sie ein ausgebreitetes Konzertwesen überhaupt erst möglich wurde. Und dieses selbst wirkte sofort zurück auf Hausmusik und privates Musizieren. Wir stehen an der Schwelle jenes glücklichen Zeitalters, in dem Fachmusiker und Musikliebhaber, wenn es die Glorie der Musik zu verherrlichen gilt, einen friedlichen Bund schließen und nicht nach Beruf und Stand des Genossen fragen.

Auf literarischem Gebiete wird dieses Zeitalter eingeleitet von den periodisch erscheinenden Wochen- und Monatsschriften. Nur wenige, und auch diese nicht ausschließlich, richten sich an den Musiker von Beruf. Alles Gelehrte wird nach Möglichkeit vermieden, Stoff und Vortrag der Fassungskraft des breiten Abnehmerkreises angepaßt. Man wünscht Rezensionen neu erschienener Bücher und Musikalien, will wissen, welche Erfolge dieser und jener Künstler hier oder dort gehabt hat, und läßt sich über Erfindungen, Vorfälle, Kuriositäten und anderes unterrichten. Auch für Biographie und Anekdote, ebenso für gelegentliche Musikbeilagen ist man empfänglich. Das ist die Geburtsstunde jener zahllosen Musikzeitschriften populärer Natur, die mit Hillers „Nachrichten“ beginnen und mit Meusels, Cramers, Reichardts, Boßlers Periodica geradenwegs zu der bedeutendsten Gründung dieser Art, der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung, überleiten.

Wo aber, wie hier, dem gebildeten Musikliebhaber so viel Zugeständnisse gemacht wurden, da konnte nicht ausbleiben, daß dieser selbst immer häufiger das Verlangen äußerte, seinerseits mitzuarbeiten. Vom Redakteur hing ab, wie weit dem Rechnung zu tragen war. Die meisten Leiter sind in diesem Punkte vorsichtig gewesen und haben zunächst nur die in längeren Abständen erscheinenden Musikberichte aus fremden Städten Dilettantenhand anvertraut. Daß sich da mancher Musikbegeisterte meldete, der es nie über die C-dur-Tonleiter hinausgebracht, ist gewiß. Es entsteht eine Art Schablonenkritik, saft- und kraftlos im Ton, unsicher im Urteil und oft aus persönlichen Rücksichten übertrieben hell gefärbt. Mit ihr mußte, da es einen abgestempelten Kritikerberuf nicht gab, gerechnet werden, ist aber noch lange über diese Zeit hinaus, in manchen Musikzeitschriften bis in unsere Tage hinein gerechnet worden. Die Kündigung der Mitarbeiterschaft an die musikalische Dilettantenkoryphäe einer Stadt zog, das wußten die Verleger, die Kündigung der Subskription von deren Seite und wohl gar noch des ganzen Freundes- und Bekanntenkreises nach sich. Also übte man Nachsicht. An ihr ist manches hoffnungsvoll begonnene Blatt frühzeitig zugrunde gegangen, manches alte Unternehmen in gefährliche Krisen versetzt worden.

Und doch war der schriftstellernde und kritisierende Dilettant nicht zu umgehen. Von den wenigen kritisierenden Künstlern, die es um 1790 in Deutschland gab, hätten die Zeitschriften und Tageszeitungen nicht leben können. Es kam auch hier stets darauf an, fähige Köpfe von unfähigen zu scheiden. Seit es eine selbständige Wissenschaft der Musikästhetik in Deutschland gab, also seit den siebziger Jahren, hatte sich mancher Gebildete ein nicht zu verachtendes Rüstzeug auf diesem Gebiete angeeignet. In Verbindung mit theoretischen und praktischen Studien setzte es ihn in den Stand, in vielen entscheidenden Fragen recht wohl ein Wort mitzusprechen. Dies um so eher, als selbst der über dem Durchschnitt stehende praktische Musiker jener Tage von philosophischen Dingen wenig verstand. Ebenso war die Historie der Musik beim gebildeten Laien gut aufgehoben. Gerade diesem Einschuß wertvoller Kräfte aus dem Stande der Nichtmusiker verdankt Rochlitz' 1798 begründete Allgemeine Musikalische Zeitung ihren Aufschwung und ihre Bedeutung. Er verhinderte, daß dieses Organ frühzeitig versimpelte und in einseitigen Musikanteninteressen aufging.

Rochlitz selbst, obwohl als alter Thomasschüler der Musik früh zugetan, gehörte nicht eigentlich zur Klasse der Berufsmusiker. Aber er lebte in der Musik und für sie. Durch die Freundschaft mit Haydn, Beethoven, Spohr, Weber geadelt, hat er ihr den besten Dienst geleistet, den er ihr als Zeitgenosse dieser Großen leisten konnte: durch freien Blick, feines Kunstverständnis und organisatorisches Geschick die Möglichkeit eines grenzenlosen Widerhalls dieser großen Kunst zu schaffen. Es ist heute leicht, über einzelne Stellen seiner Kritiken über Beethovens Symphonien zu lächeln. Und doch, wie selten haben weltgeschichtliche Augenblicke, wie sie im Erscheinen dieser Symphonien lagen, einen so sachlichen, verständigen, freimütig sich bekennenden Kritiker gefunden! Auch im Stabe seiner Mitarbeiter – Männer aus allen Zweigen der Wissenschaft und Kunst – spiegelt sich die feine Witterung für Talent und Scharfsinn. Aus den Blättern dieser von ihm bis 1818 redigierten Zeitschrift weht noch heute etwas

vom vornehmen, klassischen Geiste jener Zeit, die zugleich die Zeit Goethes war. Und daß er einen Mann wie E. T. A. Hoffmann an sie fesseln konnte, beweist, daß er auch andere Charaktere, als er selbst war, schätzte.

Bleibt man bei der Gestalt Hoffmanns, wie sie sich in seinen für die Leipziger Zeitung geschriebenen Kreisleraufsätzen darstellt, und vergleicht Stil und Wesen seiner Kritik mit einer aus der späteren Aufklärung, so tritt uns mit einem ganz neuen Menschen auch eine völlig neue Auffassung des Kritikeramts entgegen. Was hier angestrebt wird, trägt unverfälscht romantischen Charakter. Nicht Besserwissenwollen, nicht Rechthaberei führt die Feder, sondern der leidenschaftliche Trieb, den Künstler als solchen in allen Tiefen seines Daseins zu verstehen. Zu verstehen! Das war das Neue. Was bedeutet Lob, was bedeutet Tadel, wenn nicht das Rauschen der verborgenen Quelle gehört wird, aus der der Schöpferwille emporsteigt? Es ist Kants Auffassung vom Genie, die hier ihre kritischen Früchte trägt. Aber die Feder des Nachempfindenden versagt bei so hoher Aufgabe. Sie vermag nur in Bildern, Gleichnissen, Extasen, d. h. poetisch zu sprechen. Und so erscheint jetzt, nicht wenig gefördert durch einen Meister der poetischen Kritik wie Jean Paul, eine Musikkritik, die ohne Scham vor persönlicher Ergriffenheit das Kunstwerk als Gebilde aus höherer Welt betrachtet und verherrlicht.

Zur Scheidemünze für den täglichen Gebrauch war diese Auffassung allerdings nicht umzuprägen, und Hoffmann selbst hat sich verständlicherweise nur Genies als Objekte ausgesucht. Kleinere, die weniger fest im Boden der Praxis verwurzelt waren, mochten wohl leicht ins Blaue hinein poetisieren und lächerlich werden. Man kann aber nicht sagen, daß diese Art Kritik die Oberhand gewonnen hätte. Die alte, sachlich-nüchterne blieb weiter bestehen und war an vielen Orten wie bisher die einzig richtige. Nur einer hat sie in Zukunft noch ähnlich virtuos, dabei doch höchst persönlich zu handhaben gewußt: Robert Schumann. Auch ihm gilt – es ist oft hervorgehoben worden – das Kunstwerk als ein unmittelbares Stück des Künstlers selbst und kann ohne Beziehung auf diesen und sein Innenleben nur äußerlich und unvollkommen erkannt werden. Eine Kritik über das Werk ist daher für ihn immer gleichbedeutend mit einer Kritik der künstlerischen Gesinnung des Verfassers. Wo diese es nicht lohnt, ist Lob wie Tadel überflüssig. Diese Grundsätze verfocht er auch bei der Organisationskritik, die im Rahmen seiner „Neuen Zeitschrift für Musik“ (1834) einen ebenso großen Raum einnimmt wie Werk- und Leistungskritik. Wie dem literarischen jungen Deutschland, dem er in so vielen Punkten verpflichtet war, lag ihm nicht so sehr an Reformen des äußeren Kunstlebens als an Reformen in den inneren Beziehungen der Künstler selber und im allgemeinen Geschmack. Als Schumann Anfang der dreißiger Jahre zu schreiben anfing, waren die Genies des klassischen Zeitalters alle gestorben. Die entstandene Leere füllte ein Heer von Kleinmeistern aus, deren größter Teil sich in unermüdlicher Nachahmung erschöpfte und der musikalischen Produktion alle Zeichen eines schwach empfindenden Geschlechts aufdrückte. Vielleicht kann man sagen, daß kein musikalischer Kritiker vor Schumann, mindestens in Deutschland, vor eine ähnlich farblose Gegenwart gestellt gewesen ist. Wie weniges von dem, was er von 1834

bis 1844 an musikalischen Werken angezeigt hat, ist über die Jahrhundertmitte hinaus am Leben geblieben. Aus dieser besonderen Lage heraus erklären sich Richtung und Ton seiner kritischen Tätigkeit. Sie war, auch wenn man von den wirklichen „Besprechungen" absieht, in höchstem Maße „kritisch" insofern, als sie aufrüttelte, warnte, ermahnte, rücksichtslos zur Verantwortung zog. Das Shakespearesche Motto, das er der ersten Nummer der Zeitschrift voransetzte: „. . . Die allein, die nur ein lustig Spiel, Geräusch der Tartschen zu hören kommen, oder einen Mann im bunten Rock, mit Gelb verbrämt, zu sehen, – die irren sich", versprach Furchtbares und mochte manchem selbstsicheren Komponisten Angst vor dem neuen anonymen Kunstrichter einflößen. Aber es war im Grunde nicht gegen die einzelne Leistung und den einzelnen Künstler gerichtet, sondern gegen eine ganze verdorbene und mißleitete Kunstauffassung überhaupt.

Aus diesem Grunde hat Schumann auch niemals mit rationalistischen „Beweisen" und persönlichen Angriffen gearbeitet, sondern immer wieder auf das Letzte hingewiesen, was in solchen Fragen auf dem Spiele stand: das künstlerische Verantwortungsgefühl. Auch die Ironie, die er so fein zu gebrauchen verstand, hatte niemals Bitterkeit; aber sie wirkte, da eine überragende geistige Bildung hinter ihr stand. Über solche verfügten auch die meisten, die er zur Mitarbeit heranzog, – lauter Männer von Schwung des Geistes und erfüllt vom Kommenden, und man weiß, in welchen Gegensatz gerade hierdurch Schumanns Zeitschrift zu der unter G. Finks Leitung rückschrittlich und senil gewordenen Allgemeinen Musikalischen Zeitung trat. „Sie wissen", schrieb Mendelssohn gelegentlich über Finks Blatt, „am Vortrefflichen eine mangelhafte Seite herauszukehren und das Stümperhafte nicht ganz ohne Verdienst zu finden."

Schumanns Zeitschrift und ihre Kritik vertreten die musikalischen Bestrebungen der vormärzlichen Zeit am glänzendsten dank dem Künstlerruhme ihres Begründers. Aber auch einige andere Journale haben ihr Gutes gewirkt. So die 1824 von Gottfried Weber begonnene, von S. W. Dehn fortgesetzte „Cäcilia", in der sich namentlich wertvolle historisch-kritische Aufsätze finden, und die Berliner Allgemeine Musikzeitung, die A. B. Marx 1824 ins Leben rief und während ihres siebenjährigen Bestehens im wesentlichen mit eigenen Beiträgen versorgte. Marx ist neben Schumann der bedeutendste kritische Kopf dieser Jahrzehnte gewesen, ein Mann von Geist, philosophisch und historisch gleich gebildet, ein glänzender Stilist und nicht unbedeutend als schaffender Künstler. Sein Buch über die Musik des 19. Jahrhunderts (1855) nimmt bis heute einen Ehrenplatz in der kritischen Literatur der Zeit ein. In der Ablehnung Spontinis traf er sich mit dem Herausgeber der einst viel gelesenen „Iris", Fr. Ludw. Rellstab, dessen kritische, durch mehrere Jahrzehnte ausgeübte Tätigkeit freilich mehr noch durch das Feuilleton der Vossischen Zeitung bekannt wurde. Durch Rellstab ist die musikalische Zeitungskritik in Deutschland recht eigentlich populär geworden. An Schärfe und Entschiedenheit wetteiferten seine Kritiken über Komponisten, Werke und Leistungen mit den kritischen Auslassungen der berühmten Dresdener Abendzeitung, an der auch der junge Wagner als Freund Th. Hells und Laubes mitarbeitete, und es war vielleicht das erstemal in der Geschichte der deutschen Musikkritik, daß eine allzu frei-

mütige Äußerung (über den Hofkapellmeister Spontini) ihrem Verfasser Gefängnis eintrug. Immerhin hat sich manches seiner später in einem Bande „Musikalische Beurteilungen" gesammelten Urteile als zutreffend erwiesen.

Mit Rellstab erscheint eine Spielart öffentlicher Kritik, die man als „literarische" bezeichnen könnte. Literarisch insofern, als, sei es offen, sei's geheim, angestrebt wird, der kritischen Äußerung in Form und Ton über den Tag hinauswirkendes Interesse mitzugeben. Das wollten freilich die Rochlitz, Hoffmann, Weber, Schumann und Marx auch. Aber während diese sich in der Hauptsache an die Musikerwelt wandten und erst in zweiter Linie an das große Forum der musikalischen Laien dachten, möchte die literarische Kritik als solche allen, sogar musikalisch mangelhaft Gebildeten etwas Fesselndes, Anregendes bieten. Zu diesem Zwecke eignet sie sich eine gefällige literarische Form, anziehende Sprache, verständlichen, womöglich humorgewürzten Ausdruck und jenes nicht leicht formulierbare Etwas an, das den Leser ohne Widerstreben auf die Seite des Verfassers zwingt. Es ist das, was gemeinhin und ohne Nebensinn als Feuilletonstil bezeichnet wird. Seine Heimat ist die Tageszeitung. Und seit eine solche überhaupt musikalischen Tagesereignissen Aufmerksamkeit schenkt, ist die literarische Kritik bis zur Stunde nicht verschwunden. Sie hat ihren Sinn und ihre Berechtigung in der Aufgabe, die sie zu erfüllen hat, und kann, je nach der Befähigung des Schreibers, gut wie schlecht ausfallen. Ihre Geschichte im 19. Jahrhundert ist einigermaßen verwickelt und wird nur in Verbindung mit der Entwickelung der modernen Zeitungskritik als Ganzes behandelt werden können. Ihre Vorbilder liegen in französischem Bereich, dessen Einwirkung – wie schon einmal um die Mitte des 18. Jahrhunderts – seit etwa 1830 kaum zu verkennen ist. Insbesondere scheint die Schlesingersche Gazette musicale ihrer berühmten und geistreichen Mitarbeiter wegen ein auch bei uns viel gelesenes Organ gewesen zu sein. Von hier bezog Wagner den schillernden Ton seiner kritischen „Briefe aus Frankreich", von hier aus wirkten Börne, Heine, Berlioz, hier lernte Hans v. Bülow kaustischen Witz und Satire. Daß diese Schreibart nicht eigentlich in Deutschland, sondern in Österreich zur Vollendung gediehen ist, mag ein Zeichen dafür sein, daß sie im tiefsten Grunde nicht unserm Wesen entspricht. Wohl lesen wir auch heute noch mit Interesse und gewisser Bewunderung die Kritiken Eduard Hanslicks, ohne doch zugeben zu können, daß in ihnen Ideale musikalischer Kritik niedergelegt sind. Wo sich bei uns Anhänger fanden, kamen sie, von Beispielen der jüngsten Zeit abgesehen, nicht über elegante Stilübungen hinaus. Und daß damit auch unermeßlicher Schaden angerichtet werden kann, das zeigt der beispiellose Wirrwar ästhetisch-kritischer Meinungen im Streit um die Musik der neudeutschen Schule.

War Schumann allen öffentlichen Reformversuchen praktisch aus dem Wege gegangen, so griff Marx, einzelnen schon bei C. M. v. Weber bemerkbaren Anregungen folgend, unmittelbar in das Leben selbst ein. Er sieht bereits klar, daß nicht der einzelne Künstler, sondern Stand und Wesen des gesamten Musiklebens schuld seien an der Zersplitterung des deutschen Kunstgeistes. Schon in seinen frühesten Aufsätzen blitzen Reorganisationsvorschläge aller Art auf, und man muß verwundert sein, daß keine Wagnerbiographie hiervon Notiz nimmt.

Marx lebte in Berlin, an der Stätte der Wirksamkeit Hegels. Es scheint nicht überflüssig, hieran zu erinnern. Denn wenn jetzt zunächst bei Marx, dann auch bei Richard Wagner, Felix Brendel und andern wachen Köpfen eine Betrachtung der künstlerischen Weltordnung auftaucht, die alles Singuläre, Zufällige beiseite stellt und mit umfassendem Blicke und geradezu wissenschaftlicher Objektivität die gesamten Kulturzusammenhänge in die Diskussion zieht, so wird das schwerlich ohne Hinblick auf Hegels Universalität, etwa in seiner „Philosophie der Geschichte", zu erklären sein. Bei Brendel, dem Nachfolger Schumanns als Leiter der Neuen Zeitschrift für Musik seit 1844, wissen wir dies durch ihn selbst. Wahrhaft reif für diese universale Betrachtungsweise wurde die musikalische Kritik allerdings erst mit Ablauf der vierziger Jahre, nach überwundener politischer Stagnation. Als 1848 das Preußische Kultusministerium Denkschriften einforderte über den Stand der öffentlichen Kunstpflege „zwecks Abstellung von Übelständen", meldeten sich auch die Musiker zum Wort und legten zwei solcher Schriften vor, die eine von Marx[1]), die andere ohne Verfasserangabe im Auftrage des Berliner Tonkünstlervereins[2]). Was uns hier daran interessiert, ist weniger der Inhalt als solcher, der geradezu erschütternde Einblicke in die verfahrenen Musikzustände dieser Jahre gewährt, als der hohe Standpunkt der Verfasser. Was hier – am geballtesten bei Marx – ausgesprochen wird, das deckt sich in vielen Punkten mit den noch bei Kretzschmar („Musikalische Zeitfragen") als unerfüllt hingestellten Forderungen. Das Jahr 1848 und seine Folgen ließ leider alle diese Anregungen wieder verblassen, und als fünfzehn Jahre später Brendel ganz dieselben Fragen mit erhöhtem Nachdruck und flammender Rhetorik aufs neue in die Öffentlichkeit warf, war der Zustand noch immer der alte[3]). Seitdem ist bis hin zu Kretzschmar kaum wieder so heftige Organisationskritik getrieben worden.

Es ist wohl denkbar, daß Wagner, als er sich im Revolutionsjahre 1848 auf die Flucht begab, nicht nur den preußischen Ministerialerlaß, sondern auch die beiden Denkschriften mitgenommen hat, zum mindesten im Kopfe, und ihrem vielspältigen Inhalte nachsann. Sachlich werden sie dem in hartem Lebenskampfe Großgewordenen nicht viel Neues geboten haben; manches hatte er selbst schon ausgesprochen. Was aber früher nur gelegentlich und mit Beziehung auf besondere Fälle von ihm berührt worden war, das erblickt er jetzt mit einer gewissen Hellsichtigkeit plötzlich in einem großen Zusammenhange. Und jene eminente kritische Begabung, die von seinem künstlerischen Genie gar nicht zu trennen ist, gewinnt die Oberhand.

Im Grunde fügt sich das meiste, was Wagners Reformschriften grundsätzlich wollen, dem ein, was vor und neben ihm kritisch beleuchtet worden war. Nur zeigt er alles in ungeheurer, abschreckender Vergrößerung. Auch kennt er keine Kompromisse. Er gibt sich nicht mit Verbesserungsvorschlägen zufrieden,

[1]) Die Organisation des Musikwesens durch den Preußischen Staat, 1848.

[2]) Über die Reorganisation des Musikwesens. Zuerst in der Neuen Berliner Musikzeitung 1848, dann auch separat.

[3]) Die Organisation des Musikwesens durch den Staat, 1865 in Separatdruck erschienen, nachdem einzelne Teile des Inhalts bereits in den Jahrgängen 1862, 1864/65 der Neuen Zeitschrift für Musik gedruckt worden waren.

sondern verlangt eine völlige Neugeburt alles Bestehenden. Im Regenerationsgedanken laufen alle seine kritischen Ideen immer wieder zusammen. Ehe nicht ein neuer Mensch, ein neuer Künstler, ein neues Publikum geboren ist, wird das Kunstwerk der Zukunft keinen Widerhall finden. Das ist die höchste Steigerung, zu der die romantische Kritik, über Schumann und alle andern hinaus, gelangte, das Letzte, was Kritik überhaupt zu fordern wagen darf. Ein Standpunkt, der Pessimismus und Optimismus zugleich einschließt. Wäre Wagner nur Verkünder solcher Gedanken gewesen, die Welt hätte über ihm zusammenbrechen müssen. Zum Glück aber blieben sie als Zeugnisse eines ganz großen Menschen nur auf dem Papier, während seine Kunstwerke als lebendige Geschöpfe mitten unter die Menschen selbst traten.

Vor der phantastischen Größe der Wagnerschen Gedankenwelt scheute das damalige Deutschland erschreckt zurück, ähnlich wie man anfing, sich vor Hegel zu bekreuzigen. Man ließ den Dichter und Komponisten vergelten, was der Schriftsteller an Abneigung gewonnen hatte. Der gegen ihn unternommene Schmähfeldzug, der mit einer der größten Niederlagen endete, die die deutsche Musikkritik je erlebt hat, ist in seinen Einzelheiten heute so gut wie vergessen. Wer seine Methoden und eigentümlichen Waffen kennen lernen will, findet in W. Tapperts Büchlein „Wörterbuch der Unhöflichkeit . . ." ebenso ergötzliche wie empörende Proben. Wagners vielfache Bedeutung als Ästhetiker, Philosoph, Dichter, Komponist und Organisator reizte dazu, ihn immer wieder abwechselnd von mehreren Seiten anzugreifen, und trieb auch solche Ehrenmänner ins kritische Lager, die von Musik gar nichts verstanden. Und außerdem handelte es sich um die Oper, d. h. eine Gattung, über die – so war es schon mehrfach in der Musikgeschichte gewesen – jeder Gebildete auf Grund bloßen Augenscheins ein Urteil abzugeben sich anmaßte. Wie gehässig auf der einen, wie verherrlichend auf der andern Seite mit Worten gestritten wurde, kommt hier weniger in Frage als die Feststellung, daß die deutsche Musikkritik, sowohl die der Fach- wie die der Tagespresse, bei dieser ersten großen Gelegenheit, ihre innere Notwendigkeit zum Heile der Kunst zu erweisen, aufs gründlichste versagt hat. Selbst der mildernde Umstand, daß es sich in diesem Falle um ein nie dagewesenes, nicht geahntes und erwartetes nationales Kulturereignis handelte, kann diese Feststellung beirren.

Zur grotesken Auswirkung ist dieser Meinungskampf sicherlich durch die erdrückende Teilnahme des Musikdilettantismus gekommen. Ein solcher aber bestand nicht nur in der Familie, im Klub, am Biertisch, sondern auch in den Redaktionen führender Tages- und Wochenblätter. Wir zweifeln heute ernstlich, ob der gealterte Rellstab an der Vossischen, der Jurist Gumprecht an der Nationalzeitung, der Biedermann Bernsdorf an den „Signalen", der Auch-Komponist H. Dorn an der „Post" die richtigen Leute waren, einem Wagner kritisch entgegenzutreten. Denn wo, wie hier, im wesentlichen mit Spott und persönlichen Anzüglichkeiten, selten mit wirklichen Argumenten gearbeitet wurde, fehlte das, was Wagner auch in seinen schärfsten Angriffen immer ausgezeichnet, die Aristokratie des Geistes. Allzuviel kritischen Scharfsinn hatten freilich auch die Parteigänger Wagners und Liszts nicht vorrätig, wenn man an Männer wie Weitzmann und Graf Laurencin denkt. Doch konnten sie als

Panegyriker wenigstens im Stile ihrer Helden reden. Andere, wie Brendel, Draeseke, H. v. Bülow dagegen wirkten durch Geist und Schlagfertigkeit. Sie sammelten sich und ihre Mitläufer teils in der ganz neudeutsch umgestellten „Neuen Zeitschrift", teils in dem 1870 begründeten „Musikalischen Wochenblatt".

Doch hat es auch Männer der Mitte gegeben. Wie wir seit dem Bestehen der Allgemeinen Musikalischen Zeitung in den Musikblättern nicht selten die feinsten und abgewogensten Urteile aus den Federn von Theologen, Juristen, Philosophen und Philologen finden, so standen auch um die Mitte des Jahrhunderts Männer auf, deren Urteil, obwohl sie beruflich nicht zum Fach gehörten, kraft ihrer wissenschaftlichen Schulung bemerkenswert wurde. Zu den Thibaut, Horstig, v. Winterfeld aus der Rochlitzschen Zeit gesellen sich jetzt Eduard Krüger (Göttingen), August Kahlert (Breslau), Otto Jahn (Greifswald, Leipzig, Bonn), Hermann Deiters (Bonn, Coblenz), Friedrich Chrysander (Bergedorf), mit Ausnahme des letzteren sämtlich akademische Hochschullehrer mit ausgesprochen philosophisch-philologischer Schulung. Nicht daß auch ihnen die Stellungnahme zur neudeutschen Musik schwer, ja unmöglich geworden ist, läßt sie an dieser Stelle der Erwähnung wert erscheinen, sondern weil sie mit überlegener Bildung und ruhigem Ernst an die Probleme der Kritik herantraten. Wir hätten die großen Mozart-, Händel-, Beethoven-, Bachbiographien nicht, wenn die historische Schule der Deutschen in ihren Vertretern nicht einen so starken kritischen Sinn entwickelt und gepflegt hätte. Ist doch die gesamte, auf historisch-kritische Studien gegründete Renaissancebewegung des 19. Jahrhunderts ein Werk dieser Gruppe von Männern. Ihr auf die Vergangenheit gerichtetes Forschen hat sie zudem niemals gehindert, auch den brennenden Fragen der Gegenwart Interesse zu schenken.

Als Wagner und Liszt gestorben waren und sich die Wogen über Tristan, Ring und Bayreuth geglättet hatten, geschieht plötzlich etwas sehr Merkwürdiges. Die Kritik, die sich vorher so aufgeregt und ungebärdig als Hüterin der Ideale aufgespielt, sinkt in Schlaf. Verlegenheit und Stoffmangel stellen sich ein, und ein Kritikertum erscheint, das bei aller beruflichen Tüchtigkeit nicht fähig ist, die eben empfangene Schlappe auszugleichen. Man stand, als die achtziger Jahre zu Ende gegangen, wie vor einer großen geistigen Leere, und weder das Auftauchen junger genialer Naturen wie Hugo Wolf und Richard Strauß, noch das Raunen von einem drunten im Österreichischen alternden Symphoniker namens Bruckner vermochte zu einer Selbstbesinnung der öffentlichen Kritik zu führen. Nicht einmal gegenüber Brahms war sie zur Einigung gekommen. Das aufstrebende junge Künstlertum war wieder einmal – wie zu Schumanns Zeit – auf sich selbst angewiesen.

Sollten die Ursachen für diese Schwächung des kritischen Instinkts nicht auch diesmal tiefer gelegen haben? Es steht zu vermuten, und vielleicht wird man in erster Linie den Zustand des öffentlichen Konzertlebens dafür verantwortlich machen müssen. Es krankte an einem Vielzuviel öffentlicher Darbietungen. In gerader Fortsetzung des in den dreißiger und vierziger Jahren begonnenen Überschwangs an Virtuosenkonzerten war es zu einer gefährlichen und unnatürlichen Überschwemmung der Konzertsäle mit musikalischen Schau-

stellungen aller Art gekommen. Neben die althergebrachten Symphonie- und Chorkonzerte waren Solistenkonzerte in großer Zahl getreten, darunter als sehr zweifelhafte Errungenschaft die sogenannten Klavier- und die Liederabende. Da alles dies offenbar mit zum lebendigen Musikleben gehörte und Fach- wie Tagespresse die Verbindlichkeit empfand, von allem und jedem Notiz zu nehmen, so ergab sich ganz natürlich eine gewisse handwerksmäßige Behandlung der Kritikerfunktion, und die Schablonenkritik blühte üppiger als je auf. Dazu kam, daß sowohl in Hauptstädten wie in der Provinz, um den ungeheuren Bedarf an „Merkern" zu decken, oft zu unzulänglichen, nur dilettantisch geschulten Kräften gegriffen wurde. Der Kommis, der etwas Klavier spielte, der Rechtsanwalt, der immer wieder ergriffen Loewes „Uhr" sang, der Student, dem eine bescheidene Auffüllung seiner Börse willkommen war, Damen der Gesellschaft, die es umsonst taten, – es fand sich eine höchst gemischte Kritikergarde ein. Wir haben schwer an ihr gelitten, und es ist noch nicht allzulange her, daß unsere großen Tageszeitungen grundsätzlich ihre Musikkritiker unter den wahrhaft gründlich dafür Vorgebildeten suchen. Wir danken es vor allem auch dem aufblühenden musikwissenschaftlichen Studium an den Universitäten, daß hier allmählich eine Änderung eingetreten und sogar ein Zusammenschluß der Musikkritiker unter sich als besonderer „Stand" möglich geworden ist.

Daß sich im Laufe der letzten dreißig Jahre Stil und Ton auch der Musikkritik mannigfach schattiert haben – man glaubt sogar eine besondere impressionistische, ja wohl eine expressionistische Kritik unterscheiden zu können – ist jedem, der diese Jahre miterlebt hat, bekannt. Indessen kommt auf solche zeitgebundenen, schnell wieder erlöschenden äußerlichen Spielarten nicht viel an. Seit wir – bald nach dem Jahrhundertanfang, besonders seit Kretzschmars „Zeitfragen" – wieder ausgedehnte Organisationskritik treiben, tritt jede äußere Form zurück hinter dem Wesen der Sache, das nicht einfach und klar genug ausgesprochen werden kann. Es kamen Jahre, in denen es zum guten Ton in der Kritik gehörte, mit allem Bestehenden unzufrieden zu sein, und die pessimistische Kritik bei weitem die optimistische überwog. Das ist als Zeichen der Reaktion auf die oben geschilderte Gleichgültigkeit von früher verständlich. Was damals und bis zur Stunde dabei an Überflüssigem gesagt worden ist, wird ja von der alles ausgleichenden Zeit von selbst in den Schoß der Vergessenheit hinabgespült. Inzwischen ist auch viel über Pflichten und Aufgaben der Kritik in unsern Tagen geschrieben und sogar die Frage aufgeworfen worden, ob sie, in der alten Art gehandhabt, überhaupt noch das leistet, was sie leisten soll. Darauf läßt sich nur das eine antworten, was sich aus der geschichtlichen Betrachtung von selbst ergibt: die Kritik gehört zur Kunst, wie der Schatten zum Licht; ihr Charakter wandelt sich mit dem Geist der Zeiten und mit dem Charakter der Menschen, und ihre Form, an sich etwas Nebensächliches, ist veränderlich. Da beides, Sinngestaltung und Formgestaltung, aber nicht vom Belieben des Einzelnen, sondern von der Gesamtheit abhängt, so schafft sich die Gesamtheit „ihre" Kritik ebenso, wie sie sich „ihre" Kunst schafft. Nur eine Forderung an solche Kritik bleibt für alle Zeiten dieselbe: Ehrfurcht zu haben vor der Kunst selbst und menschliche Achtung vor dem Künstler, der sie uns gibt.

Gegenwartsfragen der Musikerziehung

Von

Georg Schünemann

Es gibt Musikerzieher, die alles Heil von der praktischen Arbeit erwarten und jedem Theoretisieren und Wertesetzen aus dem Wege gehen, und es gibt wieder Musikwissenschaftler, die eine drohende neue Disziplin der Musikerziehung nicht ernst nehmen wollen. Beide überschätzen ihre Ruhestellung und sehen nicht, wie aus Ordnen der Begriffe, aus Experiment und wissenschaftlicher Arbeit der Erziehung neue Werte erwachsen, wie jede Generation ihren Kulturwillen selbstschöpferisch durchsetzt. Man könnte eine Musikgeschichte vom Standpunkt der Musikerziehung schreiben, sobald Werk und künstlerisches Wirken in den Gesamtkreis der pädagogischen Bewegungen einbezogen würden. Denn die Musikerziehung gibt den Boden, auf dem sich Kunststrebungen und Künstler entfalten. Jede Zeitenwende, jeder entscheidende Generationswechsel bringt den eigenen Ausdruck künstlerischer Kräfte und zugleich die Auseinandersetzung mit Überlieferung und gegnerischen Richtungen in der Musikerziehung. Erst aus diesem Widerspiel begreifen sich Methoden und Schulsysteme, künstlerische und kulturelle Bewegungen.

Die Kultur erzeugt das Musikideal und damit auch den Weg zur Heranführung und Bildung in ihrem Sinne. Schulordnungen und Erlasse, Lehrpläne und behördliche Anordnungen umgrenzen die äußere Ordnung wie etwa der Grundriß einer Stadtanlage über Einteilung, Richtung und Stellung der Gebäude, Straßen und Anlagen orientiert. Die lebendige Durcharbeitung des Plans, die Umsetzung in Wirklichkeit, das Ausfüllen mit eigenen Ideen, der künstlerische Aufbau, die neuen Gedanken und Anregungen werden erst von Musikpädagogen und führenden Persönlichkeiten gegeben. Ihr kulturelles Streben und Wollen in allen Erscheinungs- und Ausdrucksformen bestimmt die Musik und Musikerziehung. Zeiten und Völker, Lebens- und Weltanschauungen scheiden sich hier.

Eine Betrachtung, die in diesem Sinne die Musikerziehung in die großen kulturellen Wandlungen einzuordnen versucht, wird zunächst aus historischen Epochen Grundanschauungen, auch allgemein gültige Beziehungen zwischen Kultur und Musikideal, Musik und Erziehung ableiten müssen. Hieraus ergeben sich zeitlich bedingte Erziehungssysteme und individuelle Leistungen. Wenn ich z. B. die Musik der Primitiven, die bei diesen Problemen gern übergangen wird, kennzeichnen will, so werde ich stets davon ausgehen, daß sie ein wesentliches Stück ihres Lebens und Tuns bildet, mag es sich um kultische, religiöse oder profane Zwecke handeln. Die Musik kann begeistern, bis zur Besinnungslosigkeit berauschen, auch Zauber und Krankenheilungen bringen. Ihre Macht

und Kraft ist so groß wie der Lebenswille der Menschen. Sie ist wie Sprache und Tanz Gebrauchsgut und wird von Höherstehenden mit verstärkter Wirkungskraft genutzt. Das heranwachsende Geschlecht erlernt ihren Brauch und ihre Eigenkraft im Mitleben und in der Erfahrung ähnlich wie den Gebrauch der Sprache, der Werkzeuge, der Waffen. Musikauffassung und Musikgebrauch gehören zusammen wie Wort und Ton, Tanz und Gesang, Kult und Spiel. Die Musik steht nicht über den Menschen, sie ist in ihnen, in ihrem Tun, ist Ausdruck des ganzen Menschen. Deshalb bedeutet Erlernen der Musik nichts anderes als Erstarken im Leben, Reifwerden durch Beobachtung und Erfahrung.

Im klassischen Griechenland finden wir die gleiche Idee: das Verbundensein der Musik mit Leben und Lebenskraft. Nur fordert die Staatsform eine feste pädagogische Systematisierung, die in der Lehre vom Ethos gefunden wird. Die Musik wirkt unmittelbar auf den Willen des Menschen, also auch auf Staat und Politik ein, denn die Grundlage aller Erziehung bildet nach *Plato* die Musik, weil Rhythmus und Melodie das Innere der Seele berühren. Ein einziges, feinmaschiges Netz von Gedanken und Bestimmungen führt von den ersten Anfängen bis zur Reife, von der Jugend bis zum Alter, von der Musiklehre bis zur Staatsgesinnung. Die Musikerziehung steht im Dienste der allgemeinen Erziehung zum Musischen, der Teilnahme des Volkes an Musik und Musikübung. Im Grunde genommen ist es nichts anderes als eine Systematisierung des bei den Primitiven üblichen Musikgebrauchs. Ordnung, Staatsidee und Staatserziehung zwingen unter Gesetz, was Musikanschauung und -Lehre vermitteln. Dem unmittelbaren, fast naturhaften Musikgebrauch gleichen sich Aufgaben und Ziele im aristokratischen Sparta wie im demokratischen Athen an.

Die Wandlungen, die nach dieser Zeit einsetzen, lassen sich bis in Einzelheiten verfolgen. Man kann zeigen, wie Epikureer und Stoiker die ästhetisch-formalistische Theorie dem alten Musikideal gegenüberstellen, wie im Virtuosentum das Persönliche, Besondere, Eitle übermächtig wird. Eine Wendung, die die Kulturscheide zwischen antiker und mittelalterlicher Kunst kennzeichnet. Auch das Mittelalter kennt die Wirkungskraft der Musik, kennt die orientalischen und griechischen Überlieferungen und Gesetze, aber im Mittelpunkt des Lebens steht jetzt die Kirche, die alle Strömungen des Denkens und Bildens, alle kulturellen Entwicklungen und Strebungen zusammenfaßt. Als Hüterin der von Gott gegebenen Gesetze ist sie die alleinige Pflegerin der gesamten Erziehung. Alles Erarbeiten musikalischer Theorie und Praxis ist der christlichen Idee eingeordnet. Die Musik ist nicht mehr Ausdruck menschlicher Lebens- und Willenskraft, sondern Mittlerin zwischen Erdenleben und Jenseits. Dieser Gedanke bestimmt die Musikerziehung in den Schulen und die Einordnung der *musica* in das Reich der Wissenschaften. Zu ihrer Durchführung bedarf die Kirche der Verordnung, Organisation und Aufsicht.

Es soll der Weg durch die Jahrhunderte, den ich an anderer Stelle verfolgt habe[1]), hier nicht weiter geführt werden, denn mir liegt nur daran, an zwei

[1]) Vgl. Schünemann, „Geschichte der deutschen Schulmusik" 1928. Die hier entwickelten Ideen werden in einem zweiten Band der von mir herausgegebenen „Handbücher der Musikerziehung" (Leipzig, Kistner & Siegel) weitergeführt werden.

Beispielen den Gesichtswinkel zu zeigen, unter dem die historischen Erscheinungsformen der Musikerziehung gesehen werden müssen: Musikideal und Musikerziehung sind stets abhängig von der herrschenden Idee, mag sie vom Staat, der Kirche, der Gesellschaft oder vom Volk bestimmt werden. Die Lage ist seit den Zeiten des Rationalismus und der Aufklärung schwieriger geworden, und im 19. Jahrhundert haben sich mit der Befreiung des Bürgers und dem Aufstreben und Aufstieg der Arbeiter die Bindungen zwischen Leben und Erziehung, sozialen und politischen, künstlerischen und musikalischen Aufgaben noch reicher gestaltet, so daß es kaum möglich ist, diese Bewegungen auf eine Formel zu bringen. Schlagworte und Programme bekämpfen einander und neben Anschauung, Denken und Glauben tritt die Partei. Der Schulkampf, in dem wir stehen, macht diese Gegensätze politischer und weltanschaulicher Natur besonders fühlbar, und sie spiegeln sich in der Staffelung und Vielgliedrigkeit der Schulsysteme und Fächergruppen. Unter dieser Klüftung der Interessen leidet die Musikerziehung in Schulen, Privat- und Staatsanstalten. Noch immer steht die wirtschaftliche Frage vor jedem Erziehungsweg und jeder Staatsprüfung, noch immer fehlen Musikstunden in den Schulen, fehlen Aufstiegsmöglichkeiten und Sonderschulen für musikalisch Begabte, noch immer seufzen wir unter der Überschätzung des Berechtigungswesens und der Hochtreibung der Prüfungen. Des Klagens ist kein Ende, sobald man die Forderungen des Lebens mit dem Erziehungsweg vergleicht. Wir sind noch weit entfernt von einer Musikerziehung, die die Individualität des Schülers in ihrer Eigenart erfaßt und auf eigenem Grunde fördert.

So verschieden die Interessen sind, die sich um Schule, Musik und Leben ballen, und so fest jede Richtung aus Gründen der Selbsterhaltung auf dem Durchsetzen eigener Erziehungswege besteht, eins ist allen gemeinsam: der Wille zur Zusammenfassung, Bindung, Gemeinschaft. Dieses Ziel überbrückt Gegensätze und es findet in der Musikpflege besonderen Ausdruck, weil das Gemeinsame, Zusammenschließende unserer musikalischen Kultur jedes Parteiprogramm an irgendeiner Stelle entscheidend trifft. Deshalb nehmen Parlamente und Behörden auf, was die Tagesarbeit der Musikerzieher an gesunden Keimen bringt, was Jugend und Lehrer gemeinsam erarbeiten, was eine aus dem Pennälertum längst herausgewachsene Generation selbst erstrebt. Auf dieser Musikbewegung, die mit Leidenschaft alte und neue Kunst treibt, beruht die Stellung der Musik im Erziehungsplan, aus dieser Idee der Verbundenheit keimt das musikalische Erziehungsideal unserer Zeit. Die Musik will vom Individualismus der Gesellschaftsschichten und Kunstströmungen wieder zum Wesentlichen führen, eine neue allgemeine Musikpflege, neues Volkstum und wahre Menschlichkeit prägen. Ein Ideal, das seit Pestalozzi und Fröbel immer wiederkehrt, das sich aber nur in einer fruchtbaren, vor Wind und Wetter geschützten musikpädagogischen Provinz durchsetzen kann. In allen Erlassen und Richtlinien des letzten Jahrzehnts ist von dieser Erziehung zur Menschlichkeit durch Musik die Rede, von der bindenden Macht der Musikpflege. Hier liegt die Grundidee unserer pädagogischen Arbeit, aber auch die zutiefst treibende Kraft der neuen Musik.

In der Stellung der Musik im Staats- und öffentlichen Leben ist die Bildung der Jugend beschlossen, sie gebiert die Art des Lehr- und Lernweges wie die gesamte Einstellung zum Ausdruck musikalischer Erlebnisse. Diese staatliche Musikpflege darf nicht zielweisend vorangehen, denn Musikerziehung ist Leben und treibt aus sich Fortschritt und Bewegung, wohl aber kann und muß sie Hemmungen beseitigen, helfen und fördern und über dem Einzelnen, der Persönlichkeit und dem Talent stets das Gemeinsame. Einigende sehen und die Musik in die Strömung der allgemeinen Erziehung betten.

Die wissenschaftliche Durchdringung des Gebiets hat erst in den letzten Jahren begonnen. Bis dahin wurden die allgemeinen Bewegungen verfolgt und auf die Musik angewandt. Das Ergebnis liegt in den Preußischen Richtlinien, Erlassen und Lehrplänen und in den anschließenden Bestimmungen der Einzelländer vor. Nun beginnen in Einzelstudien, auf Schulmusikwochen und pädagogischen Tagungen die Probleme feste Gestalt anzunehmen. Neben die üblichen methodischen und nachbarlichen Themen treten Fragen aus dem Gesamtgebiet der Musikpädagogik. Wollte man sie gruppieren, so müßte man die gesamte Musikwissenschaft von der Akustik angefangen bis zur Ästhetik und Tonpsychologie umschreiben. Überall liegen Ansatzpunkte musikpädagogischer Fragen. So gibt die Musikästhetik grundlegende Erkenntnisse für musikalisches Auffassen und Wahrnehmen, für das Verstehen und Erleben von Musikzusammenhängen bei Schülern; so erhoffen wir von der Akustik Versuche mit Schulkindern über die Frage der Tonbildung, der Konsonanz und Dissonanz, der Mehrstimmigkeit, des Farbenhörens u. a. m. Zur vergleichenden Musikwissenschaft habe ich Beiträge gegeben, indem ich die Frage des Tonworts und der Tonleiter von der kosmischen bzw. exotischen Musik aus im Zusammenhang mit der neueren Methodik behandelt habe[1]), ich denke aber auch an die Beziehungen zwischen Rhythmik und Bewegung, Tonmaterial und Tonauswahl, Instrument und Stimme, exotischen und Kinderinstrumenten. In der Tonpsychologie geht die wissenschaftliche Erkenntnis unmittelbar auf Versuche mit Kindern und Schülern zurück. Die großen Probleme der Tonvorstellung und Notenschrift, die Assoziationen zwischen Farbe und Ton, Bild und Ton, Wort und Ton, die Korrelation zwischen Rhythmik und Pulsschlag, die Entwicklung des Musiksinnes – es sind nur einige wenige Punkte aus dem Gesamtkreis der Aufgaben. Nimmt man die Theorie, Methodik und Musikgeschichte hinzu und ordnet die Gebiete der Musikwissenschaft ein, so ergibt sich ein kleiner Einblick in die Breite und Weite der Aufgaben.

Wenden wir uns den praktischen Fragen der Musikerziehung zu, so stehen wir mitten in den Kämpfen des Tages. Wie zu allen Zeiten ist die Musik der Gegenwart das Maß der musikpädagogischen Bewegung. Wir können nicht, traditionsbefangen, mit den Ideen einer längst vergangenen Zeit an die Erziehung der Jugend gehen, während in Kultur und Kunst andere Kräfte am Werke sind. Das neue Leben mit seinen Sport- und Rekordinteressen, mit seiner

[1]) „Ursprung und Bedeutung der Solmisation", Vortrag auf der Münchener Schulmusikwoche 1928 (erschienen im Kongreßbericht „Schulmusikalische Zeitdokumente" bei Quelle & Meyer 1929), „Die Tonleiter", Vortrag im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Dezember 1928.

sachlichen Art, die Dinge zu sehen, mit seinem Mechanismus und Maschinenwesen, seiner zweckmäßigen Architektur und seinem gewaltigen Verkehrswesen – es formt sich eine eigene Kunstsprache. Der Ton wird als mechanische Kraftquelle empfunden, die Rhythmik unter dem Einfluß exotischer Musik geschärft, die Vielstimmigkeit dem Gesetz der Linie unterworfen, selbst die Musikmaschine und die mechanische, elektrische Musik dem neuen musikalischen Streben zugeordnet. Diese Kunst schafft sich trotz aller Gegenströmungen, und vielleicht auch, weil sie bekämpft und vielfach abgelehnt wird, in der Jugend Bahn. Kein Lehrer vermag diese innere Verbundenheit mit dem Leben der Gegenwart zu lösen, auch wenn sie sich nur in einer gewissen Gleichgerichtetheit der musikalischen Einstellung zeigt. Im Unterricht sind wir allerdings noch weit von einem verständnisvollen Eingehen auf diese Richtungen entfernt; der Riß zwischen Schul- und Kunstmusik, der seit der Wende des 18. Jahrhunderts unsere Erziehung spaltet, ist noch nicht überbrückt, doch drängt die Zeit nach Ausgleich und Allgemeingültigkeit der musikalischen Ideen. Der moderne Komponist will die Jugend für sich haben, ihre aufstrebende, mitreißende Begeisterung. Er sehnt sich nicht nach einer Zuhörerschaft, die die Kunstleistung zu vollem oder ermäßigten Preis bezahlen kann, sondern nach einem Kreis, der in der Idee, im Kunstwollen mit ihm übereinstimmt. Deshalb schreiben unsere Musiker Chöre, die von Singkreisen musiziert werden, deshalb brauchen wir neue Instrumentalwerke und Chorbücher im Geist unserer Zeit, unseres Lebens. Die neue Kunst hungert nach volkstümlicher Aufnahme und Verbreitung.

Man kann nicht alle Kunstströmungen dieser einen Idee unterordnen. Es geht der Kampf der Kunstrichtungen um jeden neuen Besitz und die verschiedensten Wege begegnen und kreuzen sich. Diesen vielfachen Strebungen und Schichtungen entspricht das Bild der musikalischen Fachbildung. Wir haben Musikschulen und Konservatorien, die als Ausdruck häuslicher Musikpflege den Gedanken allgemeiner Musikbildung weiterführen, wir haben Jugendmusikschulen auf der Grundlage gemeinschaftlichen Singens und Musizierens und wir haben Hochschulen für die Berufsbildung. An diesen Schulen gibt es altes und neues Berufskönnen, Individualinteressen, Tradition und modernes Streben. Es ist das gleiche Bild wie in den Schulen, nur gehen die Gliederungen weiter, da jede schöpferische Persönlichkeit, jede Ideen- oder Richtungsgemeinschaft das eigene künstlerische Streben schulbildend durchzusetzen sucht. Dieser Verschiedenstrebigkeit müssen wir einen einheitlichen Erziehungswillen gegenüberstellen: die Ausbildung muß vom Wesen der Musik, von ihrer inneren Kraft zum Fachgebiet leiten und zuletzt zur eigenen musikalischen Bildungsbahn und Berufung. Der Weg umfaßt die künstlerische Leistung wie die Bildsamkeit des ganzen Menschen. Es werden Musiklehrer erzogen, die ihren Unterricht in voller Beziehung zum Erlebniskreis der Schüler setzen, es spielen Musiker in Oper und Konzert, die neben dem äußeren Können auch den musikalischen Menschen einzusetzen haben.

Die Vielseitigkeit unseres Wirtschaftssystems läßt in der Musik Berufe verschwinden und neue aufsteigen. Dem Rückgang des Solistenkonzerts entspricht ein schneller Aufstieg der Gebrauchs- und Ensemblemusik, der Film-

und Radiomusik. Jede dieser Gruppen fordert und schafft ihren eigenen Ausbildungsweg. Er läuft vielfach neben der Konservatoriumsbildung einher, bedarf aber besonderer Lehre und Methode.

Ist die musikalische Berufsbildung – in idealem Sinne – auf das Auslese-prinzip gegründet, so führt die musikalische Volksbildung in die Grundlagen unseres Erziehungswillens. So viel auf diesem Feld geackert wird, so wenig ist bisher erreicht. Fach- und Volksbildung laufen neben-, mit- und gegeneinander. Von einer Heranziehung des Volkes, von seiner Teilnahme am musikalischen Werk unserer Zeit, von einer wahrhaft wurzelstarken Musikkultur sind nur blasse Anzeichen zu spüren, und auch diese gründen sich auf Selbsthilfe oder auf die Organisation der Verbände. Selbst die Gebrauchsmusik, Film, Radio und Grammophon hält sich auf dem Boden überlieferter Kunstpflege, während die Eigenart der Aufnahme und Übertragung ganz neue Forderungen an Schaffende, Ausübende und Hörer stellt[1]). Diese weiten Gebiete drohen der allgemeinen Wirtschaftstendenz zum Opfer zu fallen, wie wenn die Mechanisierung zwangläufig zur Industrialisierung führen müßte. Es ist unsere Pflicht, auch diese Aufgaben der gemeinschaftlichen Musikpflege und dem musikalischen Kulturwillen einzuordnen, denn selbst im kleinsten gesendeten Musikstück kann sich noch der Erziehungswille offenbaren. Hier steht planmäßiger Arbeit ein weites unbestelltes Feld offen.

Aus dem Musikideal, das alle Gebiete gleichmäßig durchdringen sollte, erwachsen die Mittel und Arten der Musikerziehung. Sie laufen, wie jede Schulmusikwoche zeigt, auf verschiedenen Wegen dem gleichen Ziele zu. Man kann die Arbeitsschule im Sinne von Kerschensteiner entwickeln und ihren Typus kennzeichnen, man kann individualistische und Gemeinschaftspädagogik treiben, jene vom Kinde ausgehend, diese zur Gemeinschaftsbildung leitend, man kann Spiel, Rhythmik und Bewegung voranstellen und Ton wie Klang mit dem Gesetz der Körperbewegung verbinden, man kann Intuitions- und Erlebnis-Pädagogik entwickeln – stets werden die Elemente der Musik mit inneren Erlebnissen oder besser: Erfahrungen verbunden. Zwischen musikalischem Ablauf und Gehörseindruck spannt sich das seelische Aufnehmen, die gefühlsmäßige oder innere gleichgerichtete Reaktion, die gleichlaufende lebendige Kraft. Die Erforschung dieser Probleme ist Aufgabe der musikalischen Jugendpsychologie. Die Stufungen kindlicher Entwicklung, der Unterschied der Begabungen, der Geschlechter und typischen Strukturen führen zu grundsätzlichen Feststellungen, die für die gesamte Erziehung bestimmend bleiben. Die ersten Versuche auf diesem Gebiet haben Richtlinien gegeben[2]). Es wird sich nun darum handeln, in aufbauender Arbeit das Gesamtgebiet zu erschließen, wobei Psychologie und Musikwissenschaft Hand in Hand gehen müssen. Diese wird zu klären haben, wie der Schüler nach seiner Ver-

[1]) Zur Untersuchung der Probleme der Rundfunkmusik ist an der Hochschule für Musik in Berlin eine Funkversuchsstelle begründet worden. Vgl. meinen Aufsatz: „Die Funkversuchsstelle", Jahresbericht der Hochschule 1928.

[2]) Vgl. meinen Aufsatz „Experimentelle und erkenntnistheoretische Musikerziehung", Musik in Volk, Schule und Kirche, Vorträge der 5. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt, Quelle & Meyer 1927. Dieser Aufsatz hat die Grundlinien für viele spätere Arbeiten gegeben.

anlagung auf die verschiedenen Ton- und Klangbezeichnungen reagiert und wie methodische Einführung den Erlebniskreisen der Schüler zu entsprechen vermag.

Die Aufgaben der musikalischen Jugendpsychologie können in diesem Umblick nur gestreift werden, soweit sie im Dienste des herrschenden Musikideals stehen. Die Jugendmusikkunde wird aber zu den Problemen der Jugendbewegung, die mit den Erscheinungen der Reife- und Entwicklungsjahre aufs engste zusammenhängen, Stellung nehmen müssen. Die Jugend, die neue Bewegungen zu fördern und zu hemmen vermag, hat sich in der Musik zum allgemeinen Ideal einer aktiven Teilnahme an der Musik bekannt. Es ist müßig, Prioritätsfragen aufzuwerfen, denn wenn irgendwo, so sieht man hier, wie ein neuer Kulturwille zu neuem Lebensziel führt. Während der junge Komponist eigene Anschauungen in älteren Stilen verwirklicht findet und an eine Neuwertung ewig wirkender Gesetzlichkeiten denkt, bereitet der Kreis der musikalischen Jugend durch Pflege alter Musik- und Tanzspiele den Boden für eine im Volksbewußtsein wurzelnde Kunst. Ob die Zeit für eine solche Musik schon gekommen ist, können wir nicht sagen; die letzten künstlerischen und kunstpolitischen Ereignisse sprechen kaum dafür, doch können uns Wertungen entgehen, die in ihrer Gesamtheit dem späteren Geschichtsschreiber als entscheidend gelten. Jedenfalls greift die Jugendbewegung mit ihrem Streben nach Verinnerlichung, Wahrhaftigkeit und Lebensgemeinschaft im Dienste der Musik, als Bewegung einer freien musikalischen Volkserziehung aufs tiefste in den Erziehungsplan ein. Ihre Ziele sind vom Wechsel der Generationen, der Lebensformen und Lebensstile mitbestimmt, aber ihre Grundanschauungen durchdringen die volkstümliche Musikpflege und wirken auch im Entwurf der Lehrpläne und Richtlinien mit.

Die Durchführung der Erziehungsaufgaben liegt in der Hand der Musikerzieher, für die Bildungsmöglichkeiten in reichsten Ausmaßen geschaffen sind. Ihre Eignung und Persönlichkeit, Bildung und Einordnung zu umschreiben, könnte eine besonders dankbare und lohnende Arbeit sein. Sollen ihre Eigenschaften genannt werden, so werden Ethik, Eros, Feinfühligkeit, pädagogisches Schauen und Wollen und wahres Künstlertum voranstehen müssen. Rationale und irrationale, geistige und künstlerische Werte werden sich zum Ideal eines Musikerziehers einen, der wissend und verstehend begreift und als schöpferischer Mensch mit den Kindern lebt.

Mit dieser Charakteristik sind wir schon in ideale Regionen gekommen, die noch kein menschlicher Fuß betreten hat. Die Wirklichkeit hat mit Lehrplan und Prüfungen zu tun und sieht über dem überreichen Arbeitsstoff nicht die großen Zusammenhänge, die jede pädagogische Leistung mit Musik und Kultur, Leben und Volkstum verbindet. Doch um der großen Aufgaben willen, die die Musikerziehung mit unserm ganzen Sein und Wesen, unserer Kunst und unserm Menschentum verbindet, arbeiten wir an der Lösung der pädagogischen Probleme der Musik weiter und kämpfen wir in dem Glauben, daß der Weg bereitet werde einer neuen wurzelstarken Kunst und Kultur.

Zur Instrumentation im 17. Jahrhundert

Von

Karl Nef

In „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung“ sagt Goethe von dem Violinisten Horatio, „wenn er sein Instrument ergriff, so verzieh man Raphaelen, daß er seinen Apollo statt der Leier mit der Violine vorgestellt habe“[1]). Wir verzeihen es Raffael und bewundern Goethe, der hier, wie so oft, durch Intuition eine Erkenntnis gewinnt und vermittelt. Mit der merkwürdigen Anrufung des Renaissancemalers ist gesagt, daß dieser selbst vom Klang des Bogeninstruments – es ist bekanntlich keine Violine sondern eine Streichlira – berückt war, sonst hätte er seinen Apollo schwerlich mit einem Streichinstrument dargestellt. Wenn die Zeit in dem Streicherklang nicht das Höchste und Schönste gesehen hätte, was es gibt, wäre es den Renaissancemalern nicht eingefallen, ihre Apollo, Homer und Orpheus mit dem Bogen in der Hand darzustellen, war es für sie doch eine ausgemachte Sache, daß die griechische Musik, wie alle antike Kunst, die vortrefflichste gewesen, die je existiert. Auch Pinturricchio, der auf seinem bekannten Gemälde, das die Musik darstellt, allerlei Instrumente vorführt, läßt Frau Musica selbst ein Streichinstrument spielen. Wohl wird es noch etwas Neues, Außergewöhnliches gewesen sein, und darum reizte es auch ein Genie wie Leonardo da Vinci, als Spieler in den Wettbewerb mit einzutreten, mit einem selbstgefertigten Instrument ging er daraus als Sieger hervor.

Diese frühen Versuche leuchten als das Morgenrot der kommenden großen Epoche der Vorherrschaft des Streichklangs, die heute noch nicht abgeschlossen ist. Zum Durchbruch kam sie erst im 17. Jahrhundert, ihre Keime aber gehen zurück bis in die Zeit Raffaels. Das bezeugen uns der Kavalier Castiglione, die Theoretiker Ortiz und Ganassi. Damals war es noch eine auserlesene Beschäftigung, den Bogen zu führen, die Lira und die bald an ihre Stelle tretende Viola zu spielen, vorbehalten den ersten Künstlern und den aristokratischen Kreisen. Als Vincenzo Galilei, angeregt durch die Auffindung griechischer Gesänge, Sologesänge mit Begleitung komponierte, wählte er zur Begleitung vier Violen. Bis ins 17. Jahrhundert hinein bleibt das Streichinstrument das Attribut der griechischen Götter und Sänger. Beim Durchblättern der Partitur der Oper „Dafne“ von Marco da Gagliano stößt man auf eine merkwürdige Stelle; der Generalbaß ist plötzlich, was sonst ja nie vorkommt, mit drei Akkorden ausgesetzt. Das wiederholt sich einige Male. Die Vorrede gibt Aufschluß über die rätselhafte Stelle. Die Akkorde sollen das Spiel des Apollo bedeuten, vier hinter

[1]) Sechstes Buch, neuntes Kapitel.

der Szene versteckte Violaspieler sollen sie ausführen, und zwar müssen sie so haarscharf miteinander einsetzen, daß der Hörer meint, der Gott spiele ganz allein. Also schon die Forderung des später in Frankreich so berühmten Coup d'archet.

Dieser Trick, der großen Effekt gemacht haben soll, weist zugleich rückwärts und vorwärts. Bekanntlich wird in der alten Passion – und selbst bei Schütz findet sich das noch – Christus dadurch ausgezeichnet, daß sein Part mehrstimmig gesetzt ist. Hier wird die göttliche Kraft Apollos in Erstaunen setzender Weise dadurch dargetan, daß er auf seinem Instrument allein vierstimmige Akkorde hervorzubringen vermag, aber dieses Instrument ist ein Streichinstrument und das ist modern. Mit der Oper gewinnt es das Feld und wird Herrscher.

In dem ältesten Werk der Gattung, in der „Euridice" des Peri, schleicht es sich freilich erst nur ganz bescheiden mit herein und noch in der altmodischen Form von Raffaels Lira. Auch ist es nur zur Verstärkung des Kontinuo bestimmt. Selbständig machen sich bloß die antik sein wollenden Flöten bemerklich. Schon etwas kühner dringt es vor in der, im gleichen Jahr wie die „Euridice" erschienenen „Rappresentazione di Anima e di Corpo" des Emilio del Cavalieri. Diese geistliche Oper ist mit einer längern fünfstimmigen Sinfonie und kurzen vierstimmigen Ritornellen ausgestattet. Nach der Vorrede des Herausgebers Alessandro Guidotti sollen sie mit einer großen Zahl von Instrumenten gespielt werden. Auf den ersten Blick glaubt man, es können nur Streichinstrumente gemeint sein, aber für jene Zeit ist das nicht so selbstverständlich, wie auch aus einem unmittelbar folgenden Zusatz hervorgeht, der besagt, eine Violine, die den Sopran exakt spiele (per l'apunto), werde den besten Effekt machen. Es kann also für den Sopran auch ein anderes Instrument genommen werden als eine Violine, und für die tieferen Stimmen ist überhaupt nichts vorgeschrieben. Noch sind wir in der Zeit der Vorherrschaft der Blasinstrumente, die Besetzung mit solchen bleibt offen und ist möglich.

Schwanken über die Besetzung kann man auch bei den kurzen Ritornellen des pastoralen Drama „Eumelio" von Agostino Agazzari (1606), weil auch hier nähere Angaben fehlen. Klarheit über die Möglichkeit der Besetzung bringt dann mit einem Schlag der „Orfeo" des Monteverdi (1607), was allbekannt ist. Eine Grundlage bildet bei ihm das Orchester von fünf Violen, aber auch er hat noch den alten Bläserchor, so zur Eröffnung der Oper und zur Charakterisierung der Unterwelt, aus der die Streichinstrumente verbannt sind. In der „Dafne" des Gagliano wieder keine nähern Angaben, abgesehen von dem Wundereffekt. Kann hier in der Wahl noch geschwankt werden, so wird man sich 18 Jahre später in „La Catena d'Adone" ohne Zögern für die Streicher entscheiden und in Stefano Landi's „San Alessio" sind bestimmt 3 Violinen verlangt (1634). Ebenso schreibt das deutsche Singspiel „Seelewig" von Gottlieb Staden (1644) drei Violinen vor[1]), und in Frankreich finden wir die Vingt-quatre Violons des musikalischen Ludwig XIII., die in den Hofballetten den Grundstock des Orchesters bilden.

Mit dem Aufblühen der Oper war der Sieg der Streichinstrumente entschieden, zum zweitenmal treten sie in der europäischen Musik die Vorherrschaft an. Das

[1]) Monatshefte f. Musikgesch. 13. Jhg. 1881.

erste Mal standen sie im Vordergrund in der Kunstübung der Troubadours und Minnesänger, bezeichnenderweise also ebenfalls in einer Blütezeit des Sologesangs. Sicherlich besteht hier ein innerer Zusammenhang, das ausdrucksvolle Streichinstrument vermag die belebte vokale Linie besser nachzuzeichnen und sich ihr gegenüber zu stellen, als das starrere, damals noch wenig ausdrucksreiche Blasinstrument. Etwas anderes ist es, wenn das Instrument die Gesangstimme ersetzen muß, in diesem Fall ist das Blasinstrument vorzuziehen, da es rein klanglich, durch die Kraft, den Ton lange gleichmäßig aushalten zu können, mit der Singstimme näher verwandt ist als das Streichinstrument. Eine a cappella Chorkomposition läßt sich vollkommener durch einen Bläserchor, als durch ein Streichorchester wiedergeben. In der Darstellung der feinen Abstufungen der Linie ist dagegen das Streichinstrument überlegen. Wie übereinstimmend die Theoretiker des Mittelalters und die des Barockzeitalters das aussprechen, ist frappant. Johannes de Grocheo sagt, nachdem er die Saiteninstrumente im allgemeinen gepriesen: „Weiter scheint mir unter allen Saiteninstrumenten die Viola den Vorrang zu verdienen. Wie nämlich die empfindende Seele alle Formen der Vollkommenheit der Fähigkeit nach in sich schließt und das Viereck das Dreieck, die größere Zahl die kleinere faßt, so enthält der Fähigkeit nach die Viola die andern Instrumente in sich. Mag auch das eine oder andere mit seinem ernsten Ton mehr die Gemüter der Menschen bewegen, wie bei Festen, Speerspielen und Turnieren der Klang von Trommel und Trompete, so werden doch auf der Viola alle musikalischen Formen feinfühlender unterschieden“[1]). Und bei Doni lesen wir, zur Wiederherstellung der Generi und Modi seien die Bogeninstrumente besser geeignet als die andern[2]).

Geweckt durch die Bedürfnisse des Musikdramas und des Sologesangs, Hand in Hand mit diesen Gattungen, entwickelt sich eine selbständige Violinmusik, es treten die Marini, Farina, Fontana und wie sie alle heißen, auf. Zur Entwicklung eines selbständigen Violinstils hat der führende Meister Monteverdi, von Haus aus selbst Violaspieler, das seinige beigetragen. Man braucht nur einen flüchtigen Blick auf seine „Scherzi musicali a tre voci“ (1609) zu werfen, die mit Ritornellen für zwei Violinen und Kontinuo ausgestattet sind, um zu sehen, daß er den Violinpart anders als die Singstimmen, eben instrumental, behandelt. Bekannt sind seine originellen Tonmalereien und die vielbesprochene Anwendung des Tremolos im „Combattimento di Tancredi e Clorinda“. Im „Ballo delle Ingrate“ bringt er geradezu Soloviolinmusik. Bei den Italienern ging der Prozeß rasch vor sich, das für melodischen Gesang besonders begabte Volk erfaßte das Wesen des Streichklangs und gestaltete die instrumentale Kantilene. Nur langsam und in großen Zeitabständen folgten die andern Nationen, die Deutschen, Franzosen und Engländer. Zwar hat Heinrich Schütz die Errungenschaften Monteverdis seinen Landsleuten vermittelt und gelegentlich auch die Streichinstrumente zur Geltung gebracht, aber verhältnismäßig doch nur spärlich, die Blasinstrumente behaupten bei ihm noch eine Vorzugsstellung.

[1]) Ausg. u. Übersetzung von J. Wolf, Sammel-Bd. d. I. M. G. I S. 96.

[2]) Che per la restaurazione de' Generi & de' Modi gl' istrumenti d' archetto sono piu a proposito de gl' altri (Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica. Roma 1635 cap. 4.

Die deutschen Suitenkomponisten schreiben zwar auf ihre Titel, „sonderlich auf Violen zu gebrauchen", beharren aber noch lange im polyphonen Stil, der im Grunde besser für Blasinstrumente sich eignet. Und die Violinisten selbst, die Komponisten, die die Solo- und Spezialliteratur schaffen, vermögen das eigentliche, innerste Wesen ihres Instrumentes noch nicht zu fassen, sie kommen von alten Vorstellungen nicht los, sie behandeln die Geige wie man die Laute immer behandelt hatte, als Akkordinstrument. Gewiß sind die Schöpfungen der Schmelzer, Walther und Biber interessant und bedeutend, aber eigentlich tun sie mit ihrer virtuosen Doppelgriff- und Akkordspieltechnik dem Instrument Gewalt an, holen nicht das heraus, was die Geige am besten und schönsten geben kann: die großgeschwungene Melodie. Selbst Bach steht noch unter dem Bann dieser verkehrten Auffassung. Ähnlich verhält es sich bei den Engländern, die besonders das vielstimmige Gambenspiel ausbilden, und am allerkonservativsten bleiben die Franzosen. Sie haben zwar ihre Vingt-quatre Violons, aber es herrscht noch die mittelalterliche Auffassung, daß ihre Kunst auf einer niedrigeren Stufe stehe, minderwertig sei, gut fürs Ballett und den Tanzsaal, aber nicht für die Kammer und nicht fürs Solospiel in vornehmen Kreisen. Vor allem die eigentliche Violine war verachtet. Lionel de la Laurencie gibt dafür in seinem Werk „L'École française de Violon de Lully à Viotti" eine Menge Belege. Erst Lully vermochte den Bann zu brechen. Anschaulich illustriert die Verhältnisse die Lebensgeschichte des durch seinen interessanten Briefwechsel bekannten, ganz unter französischem Einfluß stehenden Holländers Constantin Huygens. Mit zehn Jahren schon hatte er das Violinspiel erlernt, aber später ist davon nicht mehr die Rede, nur die vornehme Laute pflegt er mit Leidenschaft, höchstens daß das Clavecin etwas Gnade findet.

Als mit der Violine auch das Violoncell seinen Einzug hielt, hatte dieses noch einen Kampf zu bestehen mit der inzwischen beliebt und als salonfähig befundenen Gambe. Bekannt ist die köstliche, mit Aufwand von breitspuriger Gelehrsamkeit und mit einem eines Humanisten würdigen cholerischen Temperament geschriebenen „Défense de la Basse de Viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle" (1740) von Hubert Le Blanc[1]).

Violinentypus und Violentypus werden einander hier scharf gegenübergestellt; das nötigt noch zu einem kleinen Exkurs. Es ist schwer festzustellen, wann die Violine und namentlich auch wann das Violoncello seinen Einzug in die Orchester gehalten hat. Monteverdi unterscheidet im Ballo delle Ingrate zwischen Viola soprano, die er im Sopranschlüssel, und Violino, die er im Violinschlüssel notiert. Noch immer rätselhaft sind seine „Violini piccoli alla francese", die er im Orfeo dem Violino ordinario gegenüberstellt. Wenn Cavalieri meint, ein Violino mache in der obersten Stimme besonders guten Effekt, so wird man wohl an die eigentliche Violine denken dürfen. Wo also diese verlangt wird, liegen für Neuaufführungen Schwierigkeiten kaum vor, anders sind die Verhältnisse, wo ausdrücklich Violen gefordert werden. Ein Chor von solchen klingt ungleich weicher als unser Streichorchester und auch als unsere Bratschen. So entsteht beispielsweise bei modernen Aufführungen ein falsches, ein unangenehm aufdringliches Kolorit

[1]) Neudr. in Prunières Revue musicale 1927/28.

in den Sinfonien des Engels (Intermedium I u. VII) im Weihnachtsoratorium von Schütz. In solchen Fällen hat der Sieur Hubert le Blanc völlig recht. Man kann noch weiter gehen und sagen, im allgemeinen klingt unser Streichorchester stärker als das des 17. und 18. Jahrhunderts, selbst wenn dieses mit dem Violinentypus besetzt war, weil dieser damals schwächer gebaut war, was jeder Geigenbauer bestätigen wird. Die heute im Gebrauch befindlichen alten Instrumente sind künstlich im Ton nach Kräften verstärkt, diejenigen, die dazu nicht fähig sind, wie etwa die Stainer-Geigen, wurden außer Gebrauch gesetzt. Ein Beispiel aus dem 18. Jahrhundert zu geben sei gestattet: die Hirtensinfonie in Bachs Weihnachtsoratorium klang zu seiner Zeit in den Streichern bestimmt milder und sanfter, als in unsern modernen Aufführungen, im Volumen nicht so stark zu den Oboen kontrastierend.

Im Anfang, als die Streichorchester aufkamen, muß es schwierig gewesen sein, sie genügend mit tüchtigen Spielern zu besetzen, selbst wenn, wie es in der Oper der Fall war, jede Stimme nur einfach besetzt wurde. Bedeutende Geiger, die mit Namen genannt werden, treten erst im 17. Jahrhundert auf, vorher waren die Komponisten und Kapellmeister Sänger oder Organisten, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts oft auch Kornettisten, Zinkenbläser. Das ist bezeichnend; in keiner andern Periode der Musikgeschichte sind Bläser solcher Art zu so großer Bedeutung gekommen, oder man formuliert den Satz besser umgekehrt: zu keiner andern Zeit hat ein Blasinstrument in der Art des Zinkens eine solche Bedeutung erlangt. Artusi schenkt dem Cornetto sein besonderes Interesse, glaubt, sein Klang komme der menschlichen Stimme am nächsten und hebt die venezianischen Bläser Cavalieri del Cornetto und Girolamo d'Udine als bedeutende Künstler hervor[1]). Die Dresdener Kapellmeister und Kornettisten Alexander Orologio und Antonio Scandello sind bekannt. Für eine frühere Zeit sei auch an das, wie Goethe übersetzt, „allerliebste Hörnchen" des Benvenuto Cellini erinnert, mit dem sein Vater ihn zum allerersten Mann der Welt machen wollte. Und Mersenne noch vergleicht den Klang des Cornetto mit nichts geringerem als mit einem Sonnenstrahl.

Die Instrumentalmusik hat sich im späteren Mittelalter hauptsächlich als Blasmusik entwickelt. Als die Mehrstimmigkeit aufkam, fing man an, entsprechend dem Ensemble der Singstimmen, alle Instrumente chorweise zu bauen, so auch alle Arten von Blasinstrumenten und kam damit zu einem überreich zu nennenden Instrumentarium. Weil man in Gesangskompositionen häufig einzelne Stimmen durch Instrumente ersetzte und dazu die Blasinstrumente besser geeignet waren, als Geigen und Lauten, kamen sie naturgemäß stark in Aufnahme. Es kommt dazu, daß die damaligen instrumentalen Berufsmusiker aus naheliegenden Gründen vorzugsweise Bläser waren, so die Stadtpfeifer – der Name besagt es hier ja schon – aber auch die fürstlichen Hofmusiker. Hauptsache aber bleibt, daß zur Ergänzung und Ersetzung der großen kirchlichen a-cappella-Musik eine Blasharmonie das Beste ist, wofür man sich selbst noch auf das Zeugnis eines Beethoven berufen kann. Dem entspricht, daß, als man das

[1]) Näheres darüber bei H. Lavoix, Histoire de l'instrumentation, 1878 S. 129. Über die beiden Bläser vgl. Eitner, Quellenlexikon.

a-cappella-Prinzip durchbrach und anfing, für Instrumente zu schreiben, es vorzugsweise Blasinstrumente waren, was von Venedig und den beiden Gabrieli jedermann bekannt ist.

Die starke Verwendung von Blasinstrumenten hält noch lange an, Schütz verlangt in seinen großen mehrchörigen Psalmenkompositionen zur Besetzung der Nebenchöre in erster Linie Zinken und Posaunen. Auch die konzertierende Begleitung der Symphoniae sacrae geschieht vorwiegend durch Blasinstrumente. In den bekannten Orchestrationsanweisungen des Syntagma musicum von Mich. Prätorius spielen diese noch die erste Rolle und, was namentlich zu beachten ist, oft, wenn Violinen verlangt werden, wird zugelassen, sie durch Kornette zu ersetzen. Die Schützsche Manier, den Singstimmen große Blaschöre gegenüber zu stellen, wird in Deutschland zur Tradition, Regel ist sie beispielsweise noch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bei den Leipziger Thomaskantoren Knüpfer und Schelle. In des letzteren Kantate „Lobe den Herrn" werden verlangt: 2 Cornettini, 3 Tromboni und 4 Clarini[1]). Auch als die deutsche Suite in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ins Prunkhafte sich steigert, bietet sie den großen Bläserapparat auf. In seinem Parergon musicum (1776) verlangt Joh. Caspar Horn 2 Kornette, 3 Posaunen und Fagott[2]). Solche Bläsermassen, die im 18. Jahrhundert, in Italien schon früher, verschwinden, treten erst im Zeitalter der Romantik wieder auf.

Für moderne Begriffe am merkwürdigsten ist es, daß auch in der Kammermusik, ja in der Soloviolinmusik die Komponisten die Möglichkeit offen lassen, die Violine durch den Zinken zu ersetzen oder auch beide duettweise behandeln. Dies zeigt am deutlichsten, welche Bedeutung dem Instrument zukommt. Valentin Hausmann schreibt in einer Kanzone einen Kanon zwischen Violine und Kornett (1604), woraus man schließen darf, daß die Bläser ihr Instrument diskret zu behandeln verstanden. Noch im Jahre 1641 veröffentlicht Joh. Vierdanck eine Sonate für 2 Violinen und 2 Kornette, und in mehrstimmigen Stücken stellt er öfter die Besetzung mit dem einen oder dem andern der beiden Instrumente frei. Selbst die Italiener, sogar Biagio Marini, der genialste unter den Begründern des modernen Violinspiels und hervorragende Virtuos, bringt dieses Quiproquo, geht von der Ansicht aus, daß den beiden Instrumenten der gleiche Rang zukomme und in ihrer Behandlung kein wesentlicher Unterschied bestehe. Seine 1617 erschienenen „Affetti musicali" tragen auf dem Titel die Bestimmung „a 1, 2, 3 Violini, Cornetti e con ogni Sorte di strumenti musicali". Noch in Opus 8 aus dem Jahre 1626 wird es in einer Kanzone (Nr. 113) freigestellt, die erste Stimme mit vier Kornetten oder 4 Violinen zu besetzen[3]). Monteverdi huldigt gleichen Ansichten, der große Sologesang des Orfeo in der Unterwelt wird zuerst konzertierend begleitet von zwei Violinen, nachher treten an ihre Stelle zwei Kornette.

[1]) Denkm. deutsch. Tonk. 58/59. Teilweise Belege für die ältere Zeit in den bekannten einschlägigen Werken von Schering, Schneider, Kinkeldey, auch bei Ch. van den Borren, Orlande de Lassus et la musique instrumentale, Revue musicale III, Mai 1922.

[2]) Nef, Gesch. d. Sinf. u. Suite

[3]) Näheres zu der Frage Violine oder Kornett bringt eine noch ungedruckte Baseler Dissertation von Dora Ischn über Marini.

Aus all dem geht hervor, welch große Bedeutung den Blasinstrumenten im allgemeinen und dem Sopraninstrument, dem Kornett im besondern zukam. Sie bilden die alte Garde, neben sie treten als neue Truppe die Streichinstrumente, und mit beiden vereinigt sich das Heer der Zupfinstrumente. Wir befinden uns in der Glanzzeit des „gespaltenen Klanges", wie Arnold Schering dies Sachverhältnis im letzten Band unseres Jahrbuches genannt und geschildert hat. In Italien war sie freilich nur von kurzem Bestand und wird rasch überwunden, in Deutschland hält sie länger an.

Die Gruppe der Zupfinstrumente, der Harfen, Lauten, Theorben, Chitarone, Klavizymbel und wie sie alle heißen, verdient noch eine besondere Betrachtung. Schon oft hat man auf ihre Menge aufmerksam gemacht, aber ist sich kaum je recht klar darüber geworden, was es heißen will, eine große Anzahl von Lauteninstrumenten aufzubringen. Heute käme ein Orchesterleiter schon in Verlegenheit, wenn er nur eine Laute zum Generalbaßspielen beschaffen müßte.

Damals lagen die Verhältnisse anders, in bezug auf Streicher und Zupfer gerade umgekehrt als heute. Der Aufwand, der in der Aufbietung der letzteren getrieben wurde, beweist zur Genüge, daß sie leicht zu haben waren. Die stolze Periode des Solospiels der Laute erfährt noch eine Erhöhung in der orchestralen Verwendung des Instruments. Am glänzendsten und differenziertesten finden wir diese bei Stefano Landi, in seinem „Alessio". Er verlangt nicht nur Lauten und Theorben, sondern auch Harfen und zwei Cembali. Das außergewöhnliche aber ist, daß er die Chöre der Klavier- und der übrigen Zupfinstrumente voneinander trennt, d. h. in der Partitur den Arpe, Liuti, Tiorbe und Violoni einerseits und den Gravicembali anderseits ein besonderes System reserviert. Es ist das nicht nur fürs Auge, sondern die beiden Stimmen sind, ähnlich wie in neuern Partituren Violoncell und Kontrabaß, gelegentlich abweichend voneinander geführt. Die Lauten bringen Figuration, wo die Klaviere gehaltene Töne haben, bei figurierten Stellen nehmen sie den Baßeinsatz mit auf, während die Klaviere noch pausieren; hinwiederum kommt es vor, daß der Lautenchor längere Zeit pausiert, um dann wieder bei einem Höhepunkt mit seinem vollen Klang einzufallen. Der Effekt muß bedeutend gewesen sein.

Schon Dom. Mazzocchi hat in der Partitur seiner „Catena d'Adone" zwei Systeme für den Generalbaß. Der moderne Partiturleser wird geneigt sein, in der obern Stimme etwas einer Cellostimme ähnliches zu sehen[1]), vielleicht ist aber auch hier vielmehr an einen Lautenchor im Gegensatz zu dem der Klaviere zu denken.

Vor Mazzocchi und Landi bietet das bekannte Beispiel des Orfeo von Monteverdi eine Probe reicher und mannigfaltiger Ausnützung der Zupfinstrumente. Als reguläre Kontinuobesetzung gelten hier ein Cembalo und zwei Chitarroni, manchmal werden aber zwei Cembali und drei Chitarroni verlangt, und gelegentlich kommen noch Harfen und Zithern dazu. Es wurde damit eine weiche Fülle

[1]) So Dr. Th. Goldschmidt. Vgl. dessen, von meiner Auffassung vielfach abweichende Untersuchungen: „Die Instrumentalbegleitung der italienischen Musikdramen in der ersten Hälfte des 17. Jhs." (Monatshefte f. Musikgesch. 27. Jhg. 1895) und „Studien zur Gesch. der italienischen Oper im 17. Jh. (Leipzig 1901). S. 123 ff.

des Klanges erzielt, von der das moderne Ohr kaum mehr eine Vorstellung hat; Berlioz, der in seiner Instrumentationslehre für Massenchöre von Zupfinstrumenten schwärmt, hätte hier schon ein Genüge finden können. Noch mehr in den großen, vom Sopran bis zum Baß alle Typen in sich vereinigenden Lautenorchestern, die von den zu allen Zeiten klanglichem Raffinement huldigenden Franzosen in den Hofballetten aufgeboten wurden[1]). Während alle andern Instrumentenensembles den Tanz begleiteten, unterbrachen die Lautenisten den Gang der Handlung und gaben förmliche Konzerte. Die Wirkung spiegelt sich bei den Dichtern. La Fontaine läßt in „Les amours de Psyche et de Cupidon" zur Erhöhung der zauberhaften Stimmung in der Hochzeitsnacht einen Harfenchor ertönen.

Immer zeigt es sich, daß die Laute das geschätzteste und vornehmste Instrument war. Überall verwendet man sie. Lavoix zitiert eine englische Psalmenausgabe von 1599, die zu spielen war auf Laute, Zither und Basse de Viole. Häufig wird auf den Titeln zur Begleitung weder Klavier noch Orgel, sondern einzig und allein nur ein Lauteninstrument, die Theorbe oder der Chitarrone genannt. In dem Inhaltsverzeichnis von Marinis Opus 8 lesen wir die Besetzungsvorschrift: „Doi Violini e Chitarrone". Welch feine Klangwirkung muß das ergeben haben! „Den Grund dieser Musik führet eine Theorba durch und durch" fordert für sein Singspiel „Seelewig" der Nürnberger Gottlieb Staden. Hier wird nicht einmal die Möglichkeit eines andern Instruments offen gelassen. In Deutschland finden wir noch weit ins 17. Jahrhundert hinein und überall das Lauteninstrument, neben dem Positiv und dem Klavier, mit erwähnt. Ja bei mehrstimmigen Kompositionen werden sogar manchmal beide Arten miteinander verlangt, so heißt es zu den „Paduanen Gagliarden" usw. von J. Vierdanck (Rostock 1641), „Clavizymbel, Spinett, Instrument nebst einer Theorben, Lauten oder Pandor". Noch im Jahre 1676 sieht J. J. Walther auf seinen Scherzi für Violine die Laute vor.

Heinrich Schütz behält anfänglich die alte reiche Kontinuobesetzung bei. In den Psalmen von 1619 werden erwähnt Orgel, Lauten, Chitaron usw. Später aber verschwinden bei ihm die Zupfinstrumente, er schreibt ja nur Kirchenkompositionen, und für diese genügt ihm die Orgel, so schon in den kleinen geistlichen Konzerten von 1636.

Wo die Kirchenorgel für den Kontinuo eintrat, konnte der Chor der Lauten ruhig wegbleiben. Bei den Opernaufführungen war es etwas anderes, da hatte man höchstens kleine Orgeln. Oft wird, wenn diese spielen, ausdrücklich verlangt, daß eine Baßlaute mitgehe, was uns, die wir des Zupfklanges entwöhnt sind, befremdlich erscheinen will. Doch wir dürfen die Kraft des gezupften Basses nicht unterschätzen. Sie hat es ohne Zweifel mit sich gebracht, daß man lange an ihm festhielt und die Lauten chorweise besetzte. Die alten Streichbässe waren schwach, vermochten den obern Stimmen keinen genügenden Gegenhalt zu geben. Die ganze Entwicklung der Instrumente ging von oben nach unten, und spät erst hat sich im heute gebräuchlichen Kontrabaß des Basses Grundgewalt herausgebildet. Der Chor der Lauten bot nicht nur edle Fülle in den höhern

[1]) H. Prunières, Le Ballet de cour en France. 1914.

Lagen, sondern auch ein kräftiges Fundament. Wie wenig Zutrauen die deutschen Komponisten noch durch das ganze 17. Jahrhundert zu den Streichbässen hatten, ergibt sich daraus, daß sie dem Streichorchester stets ein Fagott beifügten, ja in den Kantaten von Kuhnau z. B. wird nur dieses angeführt als Baß zum Streicherchor.

Die Reform des 17. Jahrhunderts brachte einschneidende Stilwandlungen, aber zunächst nichts neues in den Instrumenten, sie übernahm die Vorliebe für Lauten- und Blasinstrumente der vorangegangenen Zeit. Eine Neuerung bestand nur in der aufkeimenden stärkern Begünstigung der Streicher, die ja dann auch bald den völligen Sieg davon trugen. Durch das Aufkommen der Oper, nach der in der Musik wenig dramatischen Epoche des 16. Jahrhunderts, bekamen die Instrumente neue Bedeutung als individualisierende Ausdrucksmittel, als Träger der Charakterisierung. Schon immer hatten sie als solche gedient, wo sie im Drama verwendet wurden. Als Kinder der dienenden Kunst sind sie gezeugt worden, als solche war ihnen von allem Anfang an ein bestimmter Charakter eigen. Die Trompete des Kriegers, das Horn des Jägers, die Flöte und die Schalmei des Hirten, die Davidsharfe des Königs, sie vertreten ihre Stimmungsgebiete. Die Töne der letzteren dienten auch noch als Heilmittel gegen die bösen Geister des Wahnsinns, rein für die Musik geschaffen scheinen erst die Laute und das Streichinstrument. Aber auch hier noch gibt es Einschränkungen, für den Franzosen des beginnenden 17. Jahrhunderts war Violine gleichbedeutend mit Tanzmusik. Für die Ästhetik ist es wichtig sich davon Rechenschaft zu geben, wieviel die Instrumente zur Charakterisierung beitragen, aber auch, daß der Ursprung hierzu rein äußern Umständen entspringt. An sich hat das Horn, dessen Klänge in uns die Vorstellung von Waldesromantik erwecken, mit dem Wald nichts zu tun. So wird denn auch in Stadens „Seelewig“ der Trugewald durch ein großes Horn gekennzeichnet, offenbar nur, weil der Ton eines großen Hornes rauh war. Dagegen werden, wie der Komponist ausdrücklich sagt, „den Nymphen Geigen, Lauten und Flöten, den Schäfern Schalmeien, Zwergpfeifen und Flageolets zugeeignet“. Derartige Charakterisierung findet sich, wie angedeutet, schon in den alten Mysterien und Volksschauspielen. Als Beispiel sei noch die Orgel angeführt. Im frühen Mittelalter galt sie als weltlich und diente zur Tanzmusik (wie später noch die Drehorgel). Als sie in den Kirchen sich eingebürgert hatte, wurde ihre Stimme als göttlich angesehen und ihr der Ausdruck der Frömmigkeit übertragen. In den Mysterien schon und ebenso in den spätern Volksschauspielen fällt sie in den feierlichsten Momenten mit ein und begleitet die Reden der Himmlischen. In ähnlichem Sinn verwendet sie noch Monteverdi. An der ergreifenden Stelle, wo Orfeo, der den Tod seiner Gattin erfahren, singt „Tu se' morta“, setzt ein Organo di legno mit seinen weichen Klängen ein. Charon dagegen wird durch das scharfe Regal charakterisiert. Der Unterwelt eignen im übrigen Posaunen. Die Schrecken der Hölle und des jüngsten Gerichts zu veranschaulichen, gehört zu ihren Aufgaben seit dem Mittelalter. Monteverdi ist also in seinem viel besprochenen Bestreben, durch Verwendung verschiedenartiger Instrumente zu charakterisieren, nicht neu, nur sind seine Mittel reicher und sein Verfahren differenzierter. Und ein neuer Geist ist doch erwacht. Er kündigt sich schon an

in einer Vorschrift, die der Herausgeber der „Rappresentazione“ gibt; sie lautet: Cavalieri würde es loben, wenn man die Instrumente entsprechend dem Affekt des Rezitierenden wechselte[1]). Hier liegt es schon nahe, anzunehmen, der eigentliche Sinn sei der, die Instrumente seien nicht nur zu wechseln sondern auch, entsprechend dem Affekt, ausdrucksvoll zu spielen. Dies verlangt dann Monteverdi in seinem „Combattimento di Tancredi e Clorinda“. Er sagt ausdrücklich, die Instrumente müssen in Nachahmung der Leidenschaften der Rede gespielt werden[2]). Damit ist der Entwicklung der Instrumentalmusik freie Bahn gegeben, sie kann ihren Höhenflug antreten. Die Oper hat zunächst wenig Nutzen gezogen von den Anregungen des großen Dramatikers, er selbst hat sie nicht weiter verfolgt und ausgebeutet. Man blieb im wesentlichen auf dem Standpunkt, im Großen zu charakterisieren durch Heranziehen des einen oder andern Instruments, aber sie im einzelnen Affekte und Passionen, Gefühle und Leidenschaften nachzeichnen zu lassen blieb einer viel späteren Zeit, blieb den Romantikern vorbehalten, sie erst haben Monteverdis Ideen gestaltet und fruchtbar gemacht. Höchstens Rameau wäre als Zwischenglied zu nennen, der eine Fülle von Instrumenten in mannigfaltigster Weise und feinster Abstufung dramatisch und koloristisch ausnützt. In bezug auf Belebung des Dramas durch das Orchester gehören Monteverdi, Rameau und Richard Wagner zusammen. Wenn wir einmal dazu kommen, das Orchester der Renaissance-Oper wieder getreu und stilgerecht zu beleben, wird der empfängliche Hörer staunen über die gesättigte Fülle, die Feinheit und die Mannigfaltigkeit des Klanges. Zumal in der Partitur des Orfeo von Monteverdi steckt ein Farbenglanz, der einzigartig, nie übertroffen worden ist. Am besten vergleicht man ihn mit dem Kolorit der venezianischen Malerschule. Sehr zu wünschen wäre es, daß wir ihn einmal nicht nur im stillen Partituristudium, sondern in Wirklichkeit erleben dürften.

---

[1]) E il Signore Emilio laudarebbe mutare strumenti conforme all' affetto del recitante. In der Vorrede „A' Lettori“.

[2]) Gli istrumenti . . . . . doveranno essere tocchi ad imitazione delle passioni del' oratione.

Das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Haßler

als Beispiel eines Stilwandels

Von

Hans Joachim Moser

Stilkritik, auf das einzelne Kunstwerk oder das Gesamtschaffen eines Meisters angewandt, steht heut mit Recht im Vordergrund des musikwissenschaftlichen Interesses. Immer werden sich dabei Personalstil und Zeitstil kreuzen und gegenseitig bedingen, Gattungs- und Werkstil, Volks- und Lokalstil geben das Ihrige hinzu, bis u. U. ein recht verwickeltes Gemächt sich schneidender Entwicklungsreihen und Wesenskategorien zustande kommt; wobei man dann oft vergißt, wie problematisch und in den Voraussetzungen klärungsbedürftig schon jeder einzelne dieser Stilbegriffe sein kann, die man oft bedenkenlos wie Scheidemünze einnimmt und ausgibt. Am beliebtesten und handlichsten, aber zugleich wohl noch am fragwürdigsten sind die Zeitstile. Obwohl sie zweifellos da sind, ja dasein müssen, sind ihre Namen, Artungen, Grenzen vorläufig noch arg fließend und umstritten: „Gotik, Renaissance, Barock in der Musik" – die geborenen Diskussionsthemen ohne Ende! Und doch werden alle Kräfte rege sein müssen, diese mehr als willkürlichen Etiketten immer mehr mit verläßlichen Begriffsinhalten zu versehen. Es dürfte dabei verschiedene aussichtsreiche Wege geben; man kann geistes- und kulturgeschichtlich von den schon besser untermauerten Begriffsinhalten in den Nachbardisziplinen ausgehen und Analogieübertragungen auf die Musik hin versuchen – freilich ein Verfahren, auf dessen naheliegende Trugschlußgefahren ich gelegentlich[1]) hingewiesen habe. Denn man gerät dabei leicht auf den Holzweg, Einzelentsprechungen als Wesentliches zu suchen, während die richtige Straße wohl nur die sein kann, die Grundstimmungen und -motive menschlicher Art als gemeinsamen Nenner aufzusuchen, die mutatis mutandis auf diesem Gebiet diese, auf jenem jene stilhaften Kunstäußerungsmittel nach sich gezogen haben. Man kann natürlich auch, um dem reizvollen, aber stets hypothesenhaften Jonglieren mit Stilvergleichungen zwischen Nachbarkünsten möglichst spät und desto gesicherter zu begegnen, lieber von den unbezweifelbaren Stilgegensätzen innerhalb der einzelnen Kunstentwicklung selbst ausgehen, diese von den Zeitstilmitten aus kontrastierend und möglichst umfassend und tiefgreifend zu beschreiben suchen, um die deutende

[1]) Im Bericht des 2. ästh. Kongresses, Berlin 1924.

Einstellung in die Gesamtkulturstile als sozusagen „krönenden Anhang" ad libitum nachfolgen zu lassen. Freilich sind auch bei diesem mehr einzelartistischen Verfahren arge Irrungen sehr wohl möglich. Fragt man z. B., ohne irgend sich über den Gesamtbarock Gedanken zu machen, nach dem wesentlich Neuen der Nuove musiche um 1600, so springen die Akkordziffern in die Augen, und man ist geneigt, von 1600 bis 1770 eine „Generalbaßepoche" anzusetzen, also ein Stilmerkmal als entscheidend zu betrachten, das demjenigen nur recht nebensächlich erscheint, der die Außenstimmenherrschaft gegenüber dem vorangegangenen Innenstimmenprimat für das Wesentlichere hält und sich obendrein darauf berufen darf, daß das Lückenausfüllen, Klangverstärken und überhaupt Zusammenhalten des Chors oder Orchesters durch die Orgel eine Technik sei, die man bereits seit mindestens 1470 nachweisen kann. Gleich aber erhebt sich die andere Frage: ob überhaupt der akkordische Stil samt der ihn bedingenden Homorhythmie angesichts der Frottolen und Humanistenoden, der Akkordsäulenstrecken bei Isaac, der Fauxbourdons usw. als besonderes Merkmal gerade des musikalischen Seicento angesprochen werden könne? Wahrscheinlich liegt ein weit wesentlicheres Stilkriterium dieser Epoche in den stark veränderten rhythmisch-periodischen Strukturen. Und wo sind überhaupt gerade die Stilmitten gelegen?

Um dergleichen festzustellen, empfiehlt es sich, das Augenmerk besonders auf jene Zeiten zu richten, in denen alle Stilmomente im Wandel und Wechsel zu verschweben scheinen, auf die offensichtlichen Krisen und Drehpunkte, in denen Epigonenschwärme verblassen und Vorläufer kometenhaft aufblitzen. Es sind das durchaus nicht immer Zeiten der großen Kunsttaten, rühmlicher Höhenleistungen, sondern (wie wir sie vermutlich gerade heute wieder durchleben) solche des Umformierens, der Gärung, des Ausholens auf neue, von uns erst halb geahnte und kaum verstandene Ziele zu. Aber in diesen Läufen des Probierens, Zankens, Ab- und Umbrechens gewahrt man am deutlichsten etwas wie eine Mechanik des Stilwerdens, Stilgebärens. Das „Umdenken von Sein zu Werden", das so belehrend zur Wesenserkenntnis verhilft, wird hier nicht bloß zu pädagogischem Kunstgriffe, sondern zu tatsächlicher Wirklichkeit. Wenn man für eine solche Epoche auf allen Ehrgeiz abrundender Stoffdarbietung, biographischer Schilderungen usw. verzichtet, um bloß auf bestimmt begrenztem Felde den spürbaren Äußerungen der Entwicklungsmechanik, der „Stilphysiologie" (sit venia verbo) nachzugehn, so kann diese Betrachtungsweise fruchtbare Ergebnisse haben.

Ich wähle, um das wieder einmal für mich zu erproben, eine jener gern als „Lücken" geringgeachteten Stellen in der deutschen Liedgeschichte (eine ähnliche, „Das deutsche Lied zwischen Schubert und Schumann", habe ich neuestens in einer Berliner Diss. behandeln lassen, die wichtige „zwischen J. W. Franck und Rathgeber" hat vordem R. Schwartz in seiner aufschlußreichen Studie „Aus Deutschlands liederloser Zeit" aufgehellt). Diesmal werde die Spanne „zwischen Senfl und H. L. Haßler" etwas unter die Lupe genommen, jenes Halbjahrhundert, das „innerdeutsch" trotz Lasso, Regnart, Scandello als Talsenke gilt, schon weil damals überwiegend fremde Meister, fremde Texte und

Musikformen auf unser Lied losgelassen worden sind und es im Verlauf von wenig mehr als einem Menschenalter fast bis zur Unkenntlichkeit verwandelt haben.

1556 erschien der letzte Teil von Forsters „Auszug", 1560 tropfte noch eine Neuauflage seiner Sammlung von 1539, 1563 eine solche der Lieferung von 1549 nach – dann war die Epoche „derer um Senfl", deren Haupt vermutlich 1555 gestorben war, überraschend plötzlich vorüber. Das Ausland hatte in den deutschen Messen- und Motettendrucken ziemlichen Platz beansprucht, sehr geringen dagegen in den fast ganz national gehaltenen Liedersammlungen. Erst 1544 in J. Otts zweitem Nürnberger Liederbuch war das Niederländertum in Gestalt der führenden Hofkapellisten Karls V. mit den Männerchorchansons von Crecquillon, Gombert, Richafort in breiter Front eingebrochen. Die anderthalb Jahrzehnte von 1550 bis 1566, wo Scandello dann mit seinem „Primo libro delle canzoni napolet. a 4" bei Neuber und Gerlach in Nürnberg neues Leben brachte, waren eine der trägsten Zeiten in der Geschichte des deutschen Musikverlages insgesamt – scheinbar um so verwunderlicher, als gleichzeitig Frankreich und Italien ein Jahr nach dem andern in verschwenderischer Fülle Sammelwerke und Einzelpublikationen auf den Markt warfen; hier nur eine kleine Auswahlliste:

1550 Donati, Villanesche a 4
1551 de Rore, Madrigale a 6
1552 Lasso, 1. Madrigale a 5
1553 Donati, 1. Madrigale
1554 Ph. de Monte, 1. Madrigale a 5
1555 Palestrina, weltl. Madrigale
1556 1.-4. Jardin musical a 3-4 (Antw.)
1557 Lasso, 2. Madrigale a 5
1558 C. de Rore, 4. Madrigale a 5
1559 Arcadelt, 1. Madrigale a 5
1560 Lasso, 1. Madrigale a 4
1561 Madregali a tre (Gardano)
1562 Ph. de Monte, 1. Madrigale a 4
1563 Willaert, Madrigale
1564 Lasso, 1. Chansons a 4
1566 C. de Rore u. Annibale Padovano, Madr. a 4
„ Primavera, Canz. nap. a 3
„ Merulo, 1. Madrigale a 5

In Wahrheit hatte ein ähnliches Massensterben unter den deutschen Musikern eingesetzt, wie nochmals um 1850 der Tod die Reihen im Schwung gelichtet hat (man denke an Mendelssohn, Schumann, O. Nicolai, Spohr, Lortzing); nicht nur traten um 1550 ältere Meister wie A. v. Bruck, Resinarius, Senfl, Sixt Dietrich, Blanckenmüller, Hans Buchner vom Schauplatz ab, sondern auch junge Genies wie vormals Thomas Sporer und nun Caspar Othmair mußten vor der Zeit dahin, so daß ein tragisches Vakuum blieb, das an einheimischen Liedtalenten erst Jakob Meiland seit 1569, Joh. Eccard seit 1574, Leonhard Lechner seit 1576 wieder auszufüllen begannen. – Motettenmeister wie Friedr. Weißensee, Gallus Dreßler, Greg. Lange lassen wir außer Betracht, unter denen der alte Joh. Walter bis 1570 überlebte. Solch Personalwechsel beschleunigte den Stilwandel obendrein.

Man hat Forsters letzte Sammlung zu Unrecht als eine Art mühseliger Nachlese hingestellt, mit allerlei ausländischen Lückenbüßern notdürftig ausgestopft. In Wirklichkeit bedeutet der Band nur für „Herrn L. Senfl seligen" (nebst einigen Erstdrucken auch hier!) und für zwei Sätze des Arnold v. Bruck eine verbessernde Repetition; vom Ausland begegnen einzig Crecquillon mit dem obendrein wohl ursprünglichen deutschen Text „Grüß dich Gott mein Kunigund" – und Adr. Willaert mit dem auch als „N' est ce point grand deplaisir" nachweisbaren „Mein herz und gmüt"; Matthias Hermann (Werrekoren) und Noel Balduin wird man wohl ebenso gut künstlerisch zu den Deutschen zählen

dürfen wie Stephan Mahu und den Bohemus Gregor Peschin, die alle hier durchaus deutschen Meistern folgen. In der Hauptsache zeigt Forsters ‚Tomus quintus' den Jobst von Brant als Senfls bedeutendsten Schüler in der Kunst des Quintettsatzes mit Tenor-Cf, wobei er seinem Vorbild nicht nur im Unisono-Kanon von Tenor und Vagans oder dem Oktavkanon zwischen Tenor und Diskant, sondern sogar im doppelten Obligo, vorzugsweise der drei untersten Stimmen, sehr stattlich nachkommt. Freilich – die kraftstrotzende, von Humor überschäumende Persönlichkeit Senfls blieb naturgemäß unnachahmbar, und an Fülle schöpferischer Phantasie schlug er die sich bemühenden Kleinkontrapunktiker mühelos; da blieb nur Othmair ein Eigener.

Ludwig Senfls Liedkunstwerk ist im Durchschnitt noch der gleiche Typ, wie ihn – in der Epoche der jungen Vierstimmigkeit der deutschen Tenorbearbeitung – Lapicida, H. Finck, Adam v. Fulda und Paul Hofhaimer aufgestellt hatten (und wie ihn meine Monographie über den Letztgenannten schildert): es beruht vor allem im Nacheinandererfinden von Kontrapunkten mit entsprechend sekundären, terziären, quartären Klauseln zu der primär kadenzierenden Monodie, welche dem Tenor bzw. hohen Bariton anvertraut wird – eine kammermusikalische Veruneigentlichung spätesten Minne- und jüngeren Volksgesanges in der geistigen Atmosphäre des aufblühenden Humanismus und patrizischen Bürgertums; eine intime, sorgsam gefeilte Detailkunst, die bis gegen 1536 mit Vorliebe einer Singstimme mit Instrumentalbegleitung anvertraut wurde (dementsprechend auch die Textanlage in den Liederdrucken von Öglin, Schöffer, Arnt v. Aich, Ott[34], Egenolff), um dann zur reinen acappella-Ausführung umzuschwenken, wie sie auch die Umarbeitungen älterer Liedsätze durch Forster, die Ausgaben von Finck[36], Schöffer und Apiarius[36] Ott[44], usw. spiegeln. Barformen überwiegen, Senfls Tenores zeigen oft schier konstruktivistisches Ebenmaß (vgl. sein „Gottes Gewalt" bei Forster[56]), seine Begleitstimmen haben die ausgewogene Eleganz einer hochreifen Klassizität nordischen Gepräges.

Einzelne Abseiter haben diese Tenor-Cantus firmus-Kunst mit fast allen Eigentümlichkeiten der verklungenen Epoche noch ziemlich lange treu bewahrt, so der aus Hofhaimers Radstadt stammende Salzburger Domorganist Caspar Glanner in seiner Sammlung von 1578 und der wohl von Hofhaimer noch persönlich ausgebildete Böhme Gregor Peschin in Heidelberg – bei beiden fällt noch das meist alte Kernweisen-Repertoire auf; die allmähliche Neigung zum Diskantübergewicht ist hier mehr klanglich zu erfühlen als immer glatt auf dem Papier erweisbar.

Auch die neuen ausländischen Meister, die den Umschwung einleiten sollten, machen sich gutenteils erst noch im bisherigen Formgebiet heimisch: Le Maistre, Scandello, Lassus. Auf dem Boden des Quodlibets nimmt das kaum wunder, denn diese Form hat sich von den Rosabellastücken bei Hartmann Schedel und im Glogauer Liederbuch um 1470 bis zu den „Flickmänteln" bei Melchior Franck und Chr. Demantius um 1610 grundsätzlich kaum geändert, höchstens kann man bei Le Maistre von einer Überbietung von Senfls klassischen Beispielen durch Siebenstimmigkeit sprechen; aber Le Maistre verharrt sogar noch auf dem Rosabella-Standpunkt, wenn er im Diskant das alte „Ob ich schon arm und elend

bin" gänzlich durchführt und so gegen die Flickenstimmen scharf kontrastiert (man vergleiche dazu Scandellos sauberen Quintettsatz von 1570 mit seinen Duettpaaren und nachziehender quinta vox, wobei der Tenor immer noch „Halter" bleibt). Wenn der seit 1554 in Dresden ansässige Le Maistre in seiner (ganz überwiegend geistlichen) Sammlung von 1566 unter den wenigen weltlichen Liedsätzen das alterprobte „Kein lieb on laid" gleich zweimal bringt – einmal vierstimmig den phrygischen Tenor knapp vom Sopran vorhergespiegelt, zum andern fünfstimmig (mit zwei Bässen) breit durchimitierend, – so gemahnt das noch ganz an Senfls zahlreiche Doppelbearbeitungen im Sinn kontrapunktischer „Problemlösungen". Neu wirkt freilich, wie gern nun schon hier wichtige Cf.-Töne als Dreiklangsterzen interpretiert werden (e im C-Dur-Dreiklang, bei „Der Fuchs darf Glück" c im A-Moll-Dreiklang). Letztgenanntes Stück, wohl ein alter, aber hier erstmals bewahrter *Cantus firmus*, fesselt durch die fast gleichgewichtige Rivalität zwischen Tenor und Diskant; die tiefere Melodie hat zwar die primären Zeilenkadenzen, der Sopran aber wirkt trotz der sekundären schon fast als „die bessere Melodiefassung" – da meldet sich ein neuer Sinn für den Belcanto. Könnte sein akkordisches Brigitten-Quartett „Brich nit an mir" noch gut und gern von Hofhaimer stammen, so steht allerdings sein durch Neuheit und Plastik am berühmtesten gewordenes Stück bereits auf einem ganz anderen Blatt: jenes „Bistu der Hensel Schütze" mit den ballett-gemäßen $^3/_2$ Takten (trotz anderweitiger Notierung, vgl. z. B. Kaiserldb. f. gem. Ch. II, 556) und seinem „brim bram", dessen Ahnenreihe wohl über Donatis Kreis bis auf Jannequin zurückreicht.

Sein Dresdener Amtsnachfolger Ant. Scandello aus Bergamo kann, trotzdem er gleich Le Maistre sich in der etwas grämlichen Schule der damaligen protestantischen Choralbearbeitung nach Kräften zu zügeln gesucht, ebensowenig auf die Dauer verleugnen, daß er sich beim munteren Kanzonettenstil weit wohler fühlt – das zeigt seine köstliche Hennen-Kanzone, die ihr klangtechnisches Vorbild ebenso bei Donati wie bei den Gänsequodlibets von Senfl und L. Haydenheimer findet, dabei aber der germanischen Barform gegenüber sich mit ihren Schein-Stollen in bewußtem Humor zu distanzieren scheint. In seinem innigen „Mit lieb bin ich umfangen" nimmt er schon Haßlers Kanzonetten von 1596 vorweg, gegen die Fülle pathetischer Vorgriffe hilft kein Umtaktieren, die ganzen Akkordkomplexe schwellt subjektiver Ausdruck. Mit dem vierstimmigen „Schein uns, du liebe Sonne" (Text in Uhlands Volksliedern) gewinnt er jenen herzlichen, echt soprangeborenen Volkston, den wir später über den „Lustgarten" von 1601 bis zu H. Alberts Haselnußsucher- und Arabellen-Liedchen verfolgen können. Ganz neue „Stimmungsregie" vermittelt Scandellos Edel-Villanelle „Der süße Schlaf" mit dem neuartigen Grundriß[1]) |: :|— : :|, wo über ruhender Harmonie die fünf Stimmen hohes und tiefes Terzett vorzutäuschen suchen – man ahnt Jak. Gallus mit seinen venezianischen Klangzaubereien voraus. Ein Prototyp des Übergangsstils ist „Ach Gott wem soll ich

[1]) Ähnliches kannte auch die Barform durch Wiederholung des Abgesangschlusses, so noch in Lechners Tricinium „Der Unfall reit mich" oder in Gregor Langes „Ein senlich groß verlangen", wo man von einem „Steg" zwischen Doppelstollen oder Scheinstollen sprechen möchte.

klagen" für vier hohe voces aequales (Frauenchor); daß beide Stollen unterschiedlich kontrapunktiert werden, kann man noch „alt" finden, da Noel Balduins „Ach hülff mich laid" und Sporer das auch schon mehrfach getan haben – obwohl dieser Formgedanke jetzt natürlich auf madrigalische „Durchkomposition" deutlich hinstrebt.

Auch daß der *Cantus prius factus* im Diskant liegt, hat ja genug ältere Vorbilder (Isaacs 2. „Insbruck", Dietrichs „Aus tiefer Not", Hofhaimers „On glück verzer", Schechingers „Ach hülff mich laid" usw.); aber daß dieser Cantus firmus dauernd durch frei erfundene Einschübe an den Hauptzäsuren – nicht bloß melismatisch, sondern textwiederholend – aufgeweitet ist, wirkt wie ein „Sturmvogel der Revolution"; durch polyphone Vor- und Nachimitationen gewinnt das Stück trotz seines „gearbeiteten" Stils neue Weiträumigkeit, Unbestimmtheit und Biegsamkeit der Großform, die bald darauf etwa in Ivo de Ventos „Ich weiß mir ein Maidlein" den endgültigen Sieg musikformaler Eigenherrlichkeit nach sich gezogen hat.

Als der dritte und – persönlich wie schulebildend – weitaus Größte dieser Übergangsgruppe stellt sich Lasso dar, der von 1567 bis 1590 seine fünf berühmten Lieferungen deutscher Liedlein zu 5, 4, 6 Stimmen von München hat ausgehen lassen. Diese geistvollen Stücke sind oft genug geschildert worden und in den Hauptexemplaren samt Joh. Pühlers Eindeutschungen der ursprünglich fremdsprachigen Stücke durch Neudrucke so leicht zugänglich, daß wir uns über sie kurz fassen dürfen. Lasso ist, soweit ich sehe, wenigstens für Deutschland Neuschöpfer einer Gattung, die einmal eine Sonderzusammenfassung verdiente – man könnte sie, wenn der Ausdruck „erzählender Liederkreis" oder „Liednovelle" nicht ganz deckend erscheint, „mehrteiligen Liederschwank" nennen. Gegenüber jenen Satzketten wie Hofhaimers „Fro bin ich dein" oder Senfls „K., dein bin ich", und den Wettbewerbsgruppen mehrerer Meister um den gleichen Tenor[1]), die man als „Bearbeitungsvariationen" bezeichnen könnte (sie finden ihre geistlichen Gegenstücke in Senfls „Die sieben Worte" und in Attaignants Orgeltabulaturen), ist hier die mehrteilige Psalm-Motette (etwa Stoltzers „Herr die Heiligen haben abgenommen") und ihre weltliche Secundogenitur nach Art der Jannequinschen Klangtableaux der Ausgangspunkt; das Zukunftsträchtige an diesen pointierten Erzählungen, in die auch die Soliloquenten-Verdeutlichung des motettischen Passionstypus hineinschaut, ist ihr dramatischer Zug, um dessentwillen die Gattung in Deutschland alsbald „Dialogus" getauft wurde. Sie führt parallel zu Vecchis und Banchieris Madrigalkomödien zu Giovanni Croces „Musikalischer Arzenei" v. 1595, und Vecchis „Sveglie di Siena" (1604), über vielteilige Chorgeschichten wie Ivo de Ventos „Es ging ein Bauernweib" (1571), Regnarts „Esel, Kuckuck u. Nachtigal" (1591), Haßlers obszönen Brautnachtschwank, Joh. Stadens und Joh. Stephanis „Streit zwischen Kuckuck und Nachtigal" bis zu den Dramolets vom Schlage der Erasmus

[1]) So z. B. von Mahu, Jobst v. Brant und Arnold v. Bruck in den drei Doppelliedern um den Tenor „Von edler Art" bei Forster V 20-22 (der erste und dritte im Jb. d. staatl. Akad. f. Kirchen- und Schulm. I 1929) oder in der Hs. München Staatsb. 3155 „An aller welt" von Senfl, Blanckenmüller und Arnold v. Bruck.

Kindermannschen realistischen Kriegsszene zwischen zwei Marodeuren, einem Bauern und einem Juden (1655, DTB Jg. 21) und darüber hinaus weiter. Lassus hat mit der Geschichte vom „Richter und dem Esel" oder dem Hans Sachsschen Körbelmacher klassische Gattungsbelege hingestellt.

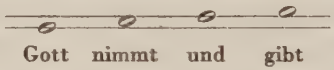
Im übrigen gibt der Großmeister ein reizendes Durcheinander vieler Muster und Möglichkeiten, die das Lied in jenen Krisenjahren bot, seinem persönlichen Irrlichterieren zwischen allen nationalen Sprachen und Schreibarten höchst gemäß. Er steht dem bisherigen Liederschatz der Deutschen mit der spöttischen Gutmütigkeit eines fremden Grandseigneurs gegenüber, der bald mit freiwilliger Bravheit Luther-Tenores à la Joh. Walter „bearbeitet", bald weltliche *Cantus prius facti* zu bewußter Irreführung der Hörer witzig zitiert, ab- und umbiegt, als Skeptiker von Geblüt sie zu *Cantus infirmi* werden läßt. Und so geht es noch bis zu Georg Haß, Brechtel, Harnisch – man schwankt oft, ob diese alten Liedanfänge, die immer anders weitergehn, ungewollte Anlehnungen, gewollte Zitate oder nur Zwangsprodukte jener „musivischen" Nachdichterweise sind, mit der die Musiker ihrem damals außergewöhnlichen Texthunger zu genügen versucht haben. Und selbst Volksweisen werden recht modisch umgestaltet, z. B. „Ach Elßlein, liebstes Elßlein mein" in N. Rosthius' Gagliarden von 1593.

Daß man die Hörer durch überraschend andere Fortführungen spaßhaft nasführt, ist übrigens nicht erst Lassos Erfindung. Hatte z. B. Arnold v. Bruck das Habsburgerlied „Kein Adler in der Welt so schön" durch die drei tiefsten Quintettstimmen geführt und dazu wie Senfl den Diskant und Alt mit „Es taget vor dem Walde" beschäftigt, so übertrumpft ihn Jobst von Brant, indem er (Forster V, Nr. 40) alle Stimmen feierlich mit „Kein Adler" einsetzen läßt, dann ein „Ave Katherina" wie ein Fürstensymbolum einschiebt, und während allein der Tenor den Cf. weiterführt, alle andern Stimmen in witziger Verdeutschung fortfahren läßt: „steh auf, Ketterlein (= Katherina!) holder buhl."

Lassos deutsche oder eingedeutschte Schüler sind dem Liedproblem gegenüber eigentlich fast konservativer geblieben als der unruhige Protagonist selber: Ivo de Vento, Leonhard Lechner, Joh. Eccard – denen wir wohl Jac. Meiland. Alexander Utendal sowie Jac. Regnart trotz geringerer persönlicher Beziehungen zu Orlando locker anreihen dürfen.

Solche bewußte Zügelung scheint aus de Ventos Villanellen-Vorrede herauszuschauen, es „sollen die *fines verecundiae*" nicht überschritten werden, „welches leider jetzt von vielen Musicis mit großem Mißbrauch geschieht"; ähnlich wie schon Le Maistre und Scandello gegenüber ihren gestrengen protestantischen Fürsten verspricht er, „kein unzüchtig Leichtigkeit, auch kein Schmach, Schand und Haß" zu erregen. Dabei sind seine „neuen teutschen liedlein nach art der welschen Villanellen" (I 1575, II 1577) nur ausnahmsweise welsche Kettungen, ganz überwiegend jedoch noch deutsche Bar-Tricinien mit der alten Melismatik; Liedanfänge wie „Ganz sehr betrübt", „Ach herzigs herz", „Ach lieb mit leid", „Elend bringt pein", „Tröstlicher lieb", „Patientiam muß ich han" greifen bis in Öglins Tenorschätze zurück. Modern ist öfters die Vorzeichnung aller Akzidentien, übergangsmäßig die Form von einem Stollen mit Abgesang („Sie acht vielleicht") oder die Abgesangwiederholung bei „Jagen hetzen und federspiel",

die unvermerkt zur Villanelle |: :|: :| hinübermoduliert. Ein doppelchörig 8stges „Wolauff ihr Brüder allzumal“ ist eine der kraftvollsten mischlateinischen Studentenmotetten, an Satzkunst und dramatischem Schwung vergleichbar mit dem ebenso besetzten „Mein Mann der ist in Krieg zogen“ Alexander Utendals (1574), das stofflich an ein grotesk-humorvolles Stück von Sporer anklingt[1]).

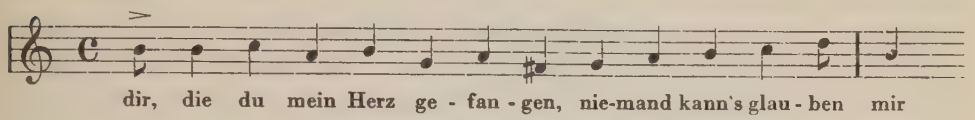
Der Etschtaler Leonhard Lechner, der seit dem modernen Erfolg seiner Johannispassion jetzt eine Neudruckrenaissance durch den Bärenreiterverlag erlebt, ist historisch durch Eitner ein wenig verzeichnet worden, indem er ihn allzu sehr als deutschen Kontrapunktiker betont hat, weil Lechner bekanntlich die Regnartschen Triovillanellen fünfstimmig-polyphon nachgearbeitet hat. In Wirklichkeit war das für ihn nicht ein nationaler Gegensatz, sondern ein technisches Problem (genau wie Goßwins Lassobearbeitungen), denn man hat übersehen, daß Lechner gleichzeitig mit Regnart selber Triovillanellen und Regnart bald nach ihm auch seinerseits „gearbeitete“ Quintette herausgebracht hat – die Waffen beider waren also „gut und gleich“. Daß Lechner aber auch etwas wie innere Weite und Breite hat, zeigt nicht nur die stattliche Vorrede zu seiner Liedersammlung von 1577/78 über Würde, Natur und Nutzen der Musik, oder seine mehrteilige Kirchenliedbearbeitung über „Wenn wir in höchsten Nöten sein“, die schon sehr nahe (über Michael Praetorius) an die kantatenhaften „Konzerte“ des Frühbarock grenzt, sondern vor allem ein Stück wie das Quintett „Nackend bin ich aus meiner Mutter leib“ *supra voces musicales*, die im Tenor dauernd das Symbolum 

bzw. dasselbe in Gegenbewegung durchführen. Sein eigentliches Liederrepertoir benutzt meist die alten Texte, z. T. sogar mit dem alten Cantus firmus (vgl. sein Tricinium „Ach lieb ich muß dich lassen“); bei „So wünsch ich ihr“ sieht man Diskant und Tenor sich die Wage halten – der Beginn ist noch imitatorisch, der Fortgang mündet in den Balletto-Stil. Bezeichnend für die beginnende Außenstimmenherrschaft ist das fünfstimmige „Freundlicher held“, wo zeilenweis der Diskant intoniert und von den vier nachklappenden Begleitstimmen immer gerade der Baß den Sopran motivisch imitiert.

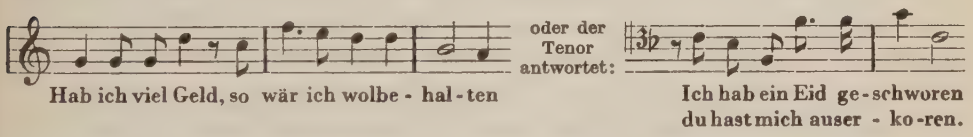
Von der geistlich und weltlich gemischten Sammlung mit 5 und 4 Stimmen von 1582 hat E. F. Schmid einen Neudruck vorgelegt (wobei allerdings die gewählten Transpositionen zeigen, daß der Herausgeber den Begriff „ad voces aequales“ nicht verstanden hat). Manche der Stücke kann man bereits freie Motetten über Strophenliedertexte nennen, so wenig bestimmt mehr das eigentliche „Lied“ hier die Form. Dabei begegnen im Kleinrhythmischen meisterliche Feinheiten (man sehe etwa in Nr. 14 „Wann ich gedenk“ die geistvollen Gegensätze im Schema a b b a): hübsche Madrigalismen erläutern das „sie sang . . .“ (S. 82), die „hohen und niedern Stände“ (S. 87), wie Ivo de Vento versteht er es, die Akkordfläche durch kleine Synkopenketten (Halbsilbenwert-Verschiebungen) scheinpolyphon zu beleben. Bis zu welch schier barockem Grade dieser „jugendliche“ Kunstgriff ausgenutzt worden ist, zeigt etwa der „Steg“ in Gr. Langes

[1]) Meine Partiturausg. von Sporers Werken im Bärenreiterverlag 1929.

„Ein sehnlich groß verlangen“ mit dem Diskant, der zwei Zeilen lang gegen die isometrischen Unterstimmen verschoben ist:



Sehr verwunderlich ist es, daß man Joh. Eccard als Liederkomponisten fast immer nur an Hand des Eitnerschen Neudruckes seiner Sammlung von 1589 beurteilt und wiederbelebt hat, während die Publikation von 1578, aus seinen Augsburger Fuggerjahren, fast noch mehr einen Neudruck verdiente. Auch er benutzt noch alte Texte, z. B. Brätels „Dieweil umsunst ist alle Kunst“, Sporers „Frölich will ich singen“, Greffingers „Schwer langweilig“, das bis zu Lechner 1614 reicht, (Jac. Regnart knüpft sogar noch in einem guten Quintettsatz von 1586 „Schön bin ich nicht“ bei Heinr. Finck an), aber stets mit neuen Melodien – die Zeit der Autoritätengläubigkeit *in musicis* war eben lange dahin! Vor allem fällt die Plastik seiner Klangbilder auf, die – meist sopranorientierte – Wortgezeugtheit seiner Motivik, so in dem famos energischen „Die Musicfeind seind ignoranten“ (das man gut auf einer Philologenversammlung neubeleben könnte –[1])!); bildhaft ist der trinkfeste Mönch geschildert, der da herzhaft beginnt „Kein bulerei ficht mich mehr an“, und die Drastik von H. Wolfs letztem Mörikelied nimmt der nächtliche Eindringling vorweg, der „sich ein Ennlein fürgenommen“, und dann fluchend berichtet „Potz Lüngel potz Leber, wie fiel ich so übel – so mußt' ich mich von dannen packen!“ Fast noch plastischer der Textvortrag in den Quintetten – wie frisch setzt solch Diskant ein:

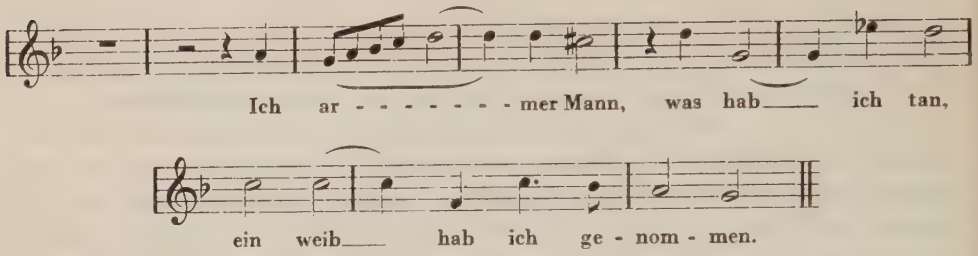


Sehr lebendig auch die Liebesszene des Quodlibets „Ein Kuckuck wolt ausfliegen“; bei „Ei pfui doch, du schwarzer Vogel“ muß natürlich wie bei Lechners „Nigra es“ oder bei Le Maistres „Ob ich auch wandelte im dunklen Tal“ Color das Notenbild illustrieren.

Die schon erwähnte Übergangsstellung zwischen „gehaltener“ und stark subjektiver Ausdrucksweise wird mehrfach sehr deutlich in den bisher leider ganz vernachlässigten deutschen Chorgesängen des Innsbrucker Kapellmeisters Alexander Utendal von 1574. Man könnte hier eine Manier, die auf Schritt und Tritt in Lechners Johannispassion begegnet, als „Affektspaltung“ bezeichnen; während mehrere Stimmen den Text „objektiv“ (bei Lechner a. a. O. liturgisch gebunden) bringen, illustriert gleichzeitig eine andere die menschliche Seite der Worte mit aller Unmittelbarkeit nach-Josquinscher *Musica riservata*. So eröffnen die *prima pars* des Utendalschen Quintetts vier Stimmen unpersönlich, sozusagen

[1]) Neudruck als Beilage zur Zs. f. Schulmusik Febr. 1929.

nur einen „Mutterboden der Musik“ schaffend, und nach diesem Vorfeld tritt der Tenor mit schier solistischer Dramatik ein:

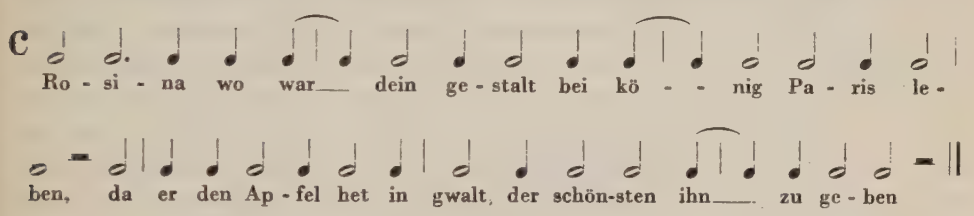


Das ist schier das Gegenteil zum Verhältnis der *partes* in der vorherigen Zeit; denn hier war gerade der Tenor als *Cantus firmus*-Träger fast stets die unangreifbar ruhig schreitende Stimme gewesen, und der Subjektivismus tobte sich gern in den Begleitkontrapunkten aus (vgl. die Beispiele von Senfl in meinem Beitrag zur Joh. Wolf-Festschrift). So glaube ich auch, daß Fr. Blume in seiner schönen Arbeit über den monodischen Stil den Subjektivismus wesentlich zu spät ansetzt und zu sehr von der „monodischen“ Ausdrucksweise abhängig macht – in der protestantischen Motette haben Gr. Lange und Joh. Eccard gelegentlich schon höchst „modern“-ichtümliche Gestaltungsweise, im Lied Eccard, Utendal und Lechner desgleichen, und das lange vor Caccini und Viadana.

Einer der wichtigsten Stilwechsel tritt nun durch die Neuordnung des Wort-Ton-Verhältnisses besonders betreffs der Textskansion ein. Wie sich die Prosodie des Hofhaimer-Senfl-Tenors wesentlich auf eine geradtaktige, einwertige Deklamation nach Hebungen nur unter gelegentlicher Einfügung agogischer Triolierungen und pathetischer Antezipationen vollzogen hatte, habe ich oft genug beschrieben.[1]) Jetzt tritt hierin mannigfaltige taktische Lockerung ein — in Deutschland zunächst mehrmals in einer humanistischen Zwischenform, die

[1]) Ich kann Fellerer nicht beistimmen, wenn er die pathetische Antezipation, bloß weil er sie bei Palestrina nicht wahrhaben will, nun überhaupt zu leugnen sucht; Schering hatte sie treffend auch bei Palestrina anerkannt. Es ist eben doch die Vereinfachung verhängnisvoll, wenn Fellerer Palestrinastil mit „16. Jh.“ so gut wie gleichsetzt. Ich werde weiter unten zeigen (was schon in meiner Musikgesch. zu Haßler zu lesen war), daß die „echten Umtaktierungen“ Stimme um Stimme wesentlich erst von Italien um 1570 nach Deutschland gekommen sind; sie schon in Senfls Kunst vordatierend hineinzuinterpretieren, war der Fehler von Leichtentritts „Alten Meistern“ gewesen; bei Haßler deutet dieser dagegen die Tatbestände ganz richtig aus — womit wieder für Palestrina nichts bewiesen ist. Wenn Fellerer hier (unter wohl zutreffender Ablehnung von Leichtentritts polymetrischer Taktstrichbrechung) wieder auf Haberls alte Deklamationsakzente zurückgeht, so müßte wohl für manche Fälle erst bewiesen werden, ob dem romanischen Meister nicht auch andere Betonungsmöglichkeiten als statthaft erschienen sind (ich erinnere z. B. an das nachweisliche „Mária“ sogar in altdeutschen Volksliedern); für Gesamttaktstrich-Verschiebungen à la Schering spricht — obwohl das Zollstocksystem gewiß noch unter der Oberfläche weitergeklopft hat, — daß nachweislich manche Stimmen wortgezeugt, also dann auch vergleichsweise akzentbestimmend gewesen sind, Nebenkontrapunkte aber manchmal keinesfalls auf richtige Wortbetonung hin geformt wurden. Warum das Umdeuten von path. Antezipationen zu Triolen, wie es neuestens Pastor Greulichs Posener Choralbuch für Lutherweisen versucht, falsch ist, habe ich schon im Bachjb. 1917 ausgeführt. Fritz Piersig hat das Verfahren in seiner Othmairausgabe überzeugend zum Prinzip erhoben, und H. Osthoff hat mit den Gesamttaktstrichverschiebungen gemäß der jeweils führenden Stimme in seiner Neuausg. von Regnarts Quintettsätzen v. 1580 ebenfalls gewiß recht.

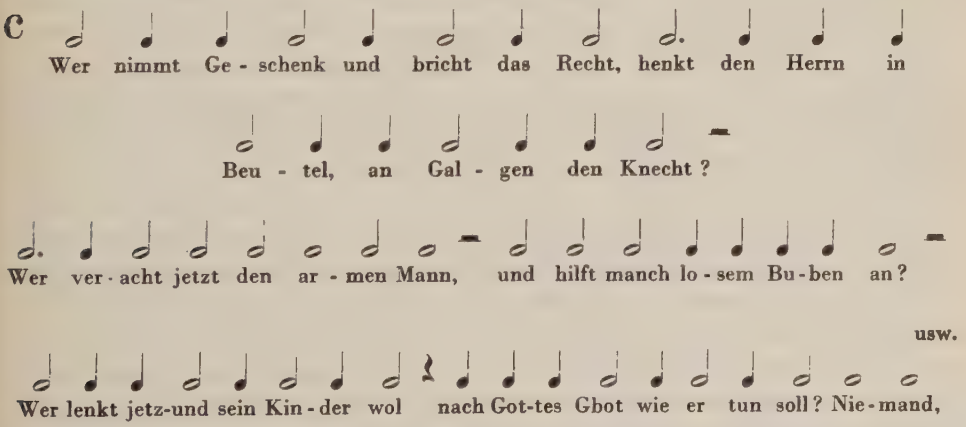
vielleicht als germanisches Mißverstehen der neuen italienischen Polymetrie erklärt werden kann. Denn wie in einer lustigen anonymen Studentenmotette der Lassozeit (H. Schermar 235 a-d, Dom Ulm) der Text „Fertur in conviviis vinus, vina, vinum“ mit seinen quodlibetischen Fortsetzungen genau gleich den Odenkompositionen ohne Taktrücksichten nach Längen und Kürzen skandiert wird, so deklamiert z. B. der Lausitzer Italienfahrer Jakob Meiland 1575 einen seit Arnt v. Aich beliebten Text ganz akkordisch durch alle Stimmen folgendermaßen:



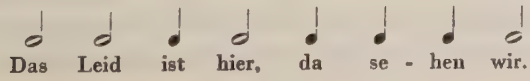
Oder Johann Staden (1609) bringt eigentlich nur einen Wechsel von Spondeen und Jamben zum Ausdruck durch:

wobei die Vorzeichnung C 3 deklamatorisch fast so wenig besagt wie bei Senfl.

Meilands Beispiel hat mit der Ballettrhythmik Donatis und Gastoldis, auf die Ambros verweist, nichts zu tun, aber auch die Deutung nach lauter pathetischen Vorgriffen würde einen Schwulst bedeuten, den Meiland kaum beabsichtigt hat. Oder man sehe den dreiteiligen Spaß vom „Niemand“ bei N. Rosthius (1583), wo alle Stimmen falsobordonieren:



Das Prinzip ist noch das gleiche in Heinr. Alberts Terzett von 1635:



Sehr bald bricht die echte Taktwechselei dann aber wirklich auch in Deutschland durch, mit ihr die lockere Geringstimmigkeit und vor allem das neue Bauprinzip der Villanelle – fast alles am deutlichsten konzentriert in Jac. Regnarts Deutschen Villanellen von 1576/77, deren bekannte Quintenparallelenspäße nicht nur in Lassos Motetten, sondern gar noch in Henning Dedekinds 3stger Ehestandsklage „O Herr mein Gott" juxhaft nachklingen.

Vor allem ist hier das Wort-Ton-Verhältnis beim Wiederholungsproblem entscheidend für die Alternative germanischen und romanischen Liedgestaltens.

Germanisch ist das Stollenwiederholungsprinzip bei der Barform: Fülle des dichterischen Inhalts erzeugt eine Textmenge, deren Bewältigungsaufgabe zur Wiederholung der Musik zwingt; romanisch dagegen die musikantische Wiederholung einer Melodie um ihrer selbst willen, wofür es nichts verschlägt, daß wir den Text – oder auch bloß ein klangmalendes „Falala" – zweimal anhören müssen. Besonders fesselnd sind Mischformen beider Prinzipe auf deutschem Boden – so als wohl eines der frühesten Beispiele bei Erasmus Lapicida († 1520) die Quasi-Frottole „Gut ding muß haben weil" (s. mein „Hofhaimer" S. 76f) als musikalischer Bar mit nur einem Textstollen, doch Melodierepetition. Umgekehrt bringt 1601 der Nürnberger Christof Haiden eine dreigliedrige Villanelle „Wo ich nur kann" |: :|: :|: :|, in der aber bei jeder Wiederholung eines musikalischen Kettengliedes jeweils neuer Text geboten wird!

Regnarts Villanellentexte haben ja jüngst starke Beachtung seitens der Literaturgeschichte gefunden (in Günther Müllers „Geschichte des deutschen Liedes"), vielleicht sogar insofern übers Ziel hinaus, als ich kaum den flämischen Kantor für den Autor der deutschen Gedichte halte (nachweisliche Dichter-Musiker sind damals u. a. Haßler und Chr. Haiden). Fast noch wichtiger als die neue „singende" Sprachmelodie und oft schon beinahe P. Gerhardtsche weiche Barockphraseologie nach italienischen Texten, auf deren Herkunft die Studien von Waldberg und Rudolf Velten hingewiesen haben, erscheinen die bezeichnend „südlichen" Strophenformen und Reimschemata. Schon die additive Kettung von Zeilen in der Villanelle steht der prästabilierten Totalität der Barform schroff gegenüber. Die überwiegende Dreizahl der Strophenzeilen gleichen Reims (a a a, b b b) erinnert an die italienischen Franziskanersequenzen des 14. Jhs. vom Schlage des „Dies irae" oder „Stabat mater".

Totalität ist zwar auch hier zu finden, aber mehr eine schlagreimhafte „zwischen den Textstrophen", wie gleich in Nr. 1, 2, 12 die Reimanordnung Str. 1: a b b; Str. 2: a c c; Str. 3: a d d; Str. 4: e e e, in Nr. 3 die noch straffere a b b, a b b, a b b, c c c; ähnlich in Nr. 4: a a b b, c c b b, d d b b, e e e e. In Nr. 5–7 und 9–11 freilich verliert die vierte Strophe ihre Riegelfunktion, alles gleitet terzinenhaft weiter: a a a, b b b, c c c, d d d. Schlagreim als Strophenmitte hat Nr. 13: a b a, a b a, a b a, c c c, noch drastischer durch das gleiche Reimwort Nr. 14: a b a, c b c, d b d, e e e; bei Nr. 21 dgl., aber statt der Wortwiederholung steht hier wenigstens richtig wechselnder Reim. Das mag genügen, um die völlig neue, undeutsche Großformenwelt der Villanelle deutlich zu machen.

Ganz ähnlich eine neue Herrschaft der Dreizahl auch innerhalb der Villanellenzeile: hatten die Tenoresdichter um 1520 ihre steigenden Kurzzeilen zu vier

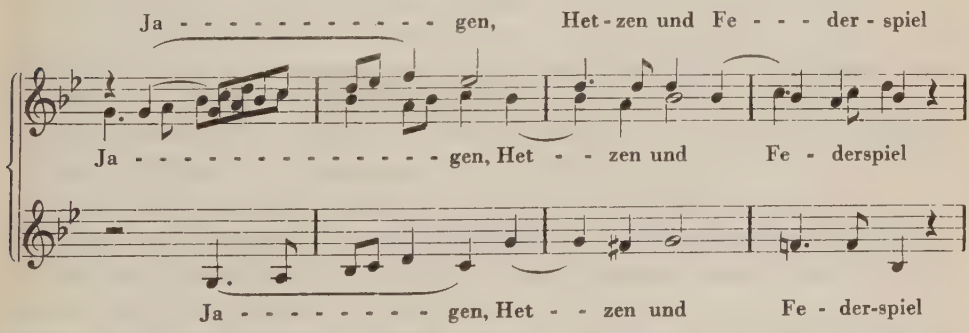
Silben auf zwei Hebungen, die 8- und 9-Silbler auf vier Hebungen gestellt und selbst die Siebensilbler durch Hyperkatalexe des klingenden Reims auf den Viertakter gebracht, so wird mit Regnarts jambischen Sechssilblern die Dreihebigkeit der Textzeile schier zur Regel – keineswegs aber zugleich auch die Dreitaktigkeit, weil nun gerade Raum bleibt, auf die verschiedenste Art das Gedicht affektuös zu dehnen. Schlicht skandierend ist zwar seine berühmteste Villanelle „Venus du und dein Kind", in der jede der vier Strophen aus den Reimpaaren (das dritte Kettenglied ist Refrain) besteht, jede Zeile ist ein steigender Sechssilbler, der aber durch Ausklang- oder Auftaktdehnung vierhebig wird. Lehrreich ist da besonders Nr. 9, die aus Jamben schier zu „germanisch-sapphischer" Odenstrophik gedehnt wird:

	: Vón nȍten íst, dàß ích jetzt tràg Gedúld (—̀—) :	
	: umb dáß ìch háb gen ìhr getrágen hùld (—́— —̀—) :	
	: —́— ich bìn schabáb, glèichwóhl ohn meìne schúld —̀— :	

Und man studiere, wie bunt in Nr. 13 das Problem gelöst wird, den Zehnsilbler aus fünffüßigen Jamben zu 6–8-Taktern zu erlösen.

Ein weiteres neues Stilmerkmal, das von Regnart bis über Joh. Staden hinaus auffällt, ist die billige Melismatik – gegenüber den von Energie und Intelligenz prallen und immer wieder neu originellen Straffungen der Senflzeit ein lockeres Schlottern in Sequenzfigürchen, an denen sich der kindhafte Wiederanfang einer „Katastrophe der Musik" als Doppelzentenar-Ereignis vor der Mannheimischen sichtbar bekundet. Wie sich dies Ornamentwesen erst ganz allmählich über Schütz und Buxtehude „erholt", um bei Bach und Händel einen neuen Höhepunkt der „Organik" zu erleben – dies einzeln zu verfolgen wäre eine Sondergeschichte wert. Daß hier aber auch 1590 noch ein geborener Rhythmiker aus dem Melisma Bildkraft hervorzaubern konnte, beweist L. Lechners kraftvoller Caccia-Beginn in dem Tricinium „Jagen, hetzen und Federspiel":

Ja - - - - - - - - - - - - gen, Het - zen und Fe - - - der - spiel
Ja - - - - - - - - - - - - - - gen, Het - - zen und Fe - derspiel
Ja - - - - - - - - - gen, Het - - zen und Fe - der-spiel



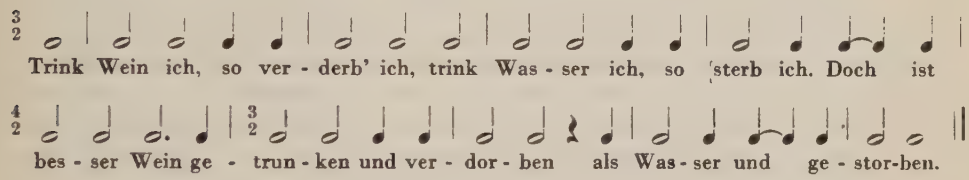
Vergleicht man die locker hingestreuten Villanellen Regnarts und seiner Gefolgsleute mit den Sätzen der Senflzeit, so ist es liebenswürdiger Dutzendplunder, so billig nach Massenrezept anzufertigen wie die durchschnittlichen Oden der Berliner Liederschule des 18. Jhs. gegenüber noch den Schemellichorälen: man schmeckt eine gewollt kindliche Primitivität, während Senfls einfachster Bar ein Stück gebastelter Handwerksmeisterlichkeit gewesen war. Ja, die Kind-

lichkeit prägt sich sogar in den Stimmlagen aus, denn selbst wo nach den Schlüsselkombinationen nicht von Äqualbesetzung gesprochen werden kann, steigen die Soprane in neue, bisher nur selten benutzte Lerchenhöhen. Bei den graziösen Kanzonetten der Donati, Gastoldi, Vecchi, Lupi, die Deutschland zunächst originaliter durch die fleißigen Sammelwerke des Nürnberger Egidienkantors Friedrich Lindner aus Liegnitz, dann um 1600 in den geschickten Eindeutschungen des Gerbstedters Valentin Haußmann, um 1870 erneut durch die feinen Umdichtungen des Peter Cornelius und neuestens durch die Ausgaben von Jöde (Kallmeyer) und W. Hermann (Tonger) kennen gelernt hat, spürt man trotz der leichten Faktur immer noch die Unmittelbarkeit von Künstlern, die den Typ selbst durch ihre Vision, ihr Erlebnis, geschaffen haben, wenn sie auch nicht alle die köstliche Verschwebung der Marenzioschen Villanellen (Neuausg. v. H. Engel) erreichten. Ihre deutschen Nachtreter freilich, die O. S. Harnisch (1591), F. J. Brechtel (1589), H. Dedekind (1588) mit ihren Göttinger, Rintelner und Langensalzaer Horizonten wirken danach oft als bloße Routiniers, obwohl auch sie als Neuanfänger eines Stils durch eine gewisse Conquistadoren-Frische und gelegentliche gute Einfälle versöhnen können. Überhaupt ist für den „Einfall" als solchen jetzt mehr Raum und Atemluft vorhanden als in der traditionell fester gebundenen Senflzeit – man sehe etwa den köstlichen Hoquetbeginn in Gregor Langes „Lenz"- „Lenz"- „Lenz"- „Lenz komm herbei". In weit höherem Maße gilt jetzt „Erlaubt ist, was gefällt", und als Musikhistoriker merkt man sich an, daß der hellsichtige Dichter dies Wort jenem Tasso in den Mund gelegt hat, der mit dem Gattenmörder und chromatischen Madrigalisten Carlo Gesualdo Principe di Venosa befreundet gewesen ist.

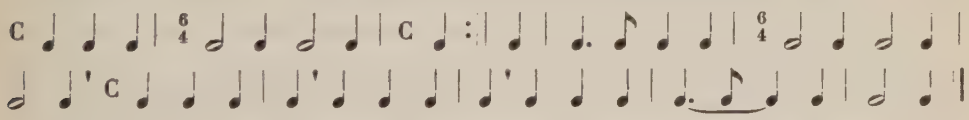
Vor allem scheint mir in diesen Übermittlern des Gastoldischen Ballettypus die eigentliche Stilwurzel zu den liebenswürdigen Terzetten und Generalbaßduetten der Schein, Albert, Selle zu liegen; so vor allem durch den Verzicht auf Regnarts engste Dreiklangslagen und die Abspaltung der untersten Stimme in beliebige Tiefe durch ad-libitum-Oktavversetzung. Dadurch steht plötzlich das Terzen-Bicinium mit Fundamentbaß vor uns, wobei das Bestreben, die beiden Diskante durch gegenseitige Imitationen gleichwertig zu machen, besetzungsmäßig fast schon das Lullische „Trio", die Corellische Triosonate ahnen läßt – der diastematische Raum öffnet sich, um die Tonabstände durch das akkordische Ungefähr des Generalbasses malerisch-flächig ausfüllen zu lassen. Dieser Otto Siegfried Harnisch z. B., der seine Sammlung dem Grafen zur Lippe widmet und mit Flemmingscher Hingegebenheit seine „Maiblume" gleich N. Rosthius als „O lilium convallium" ansingt („Eu'r schöne gestalt"), ist gewiß kein großer Musiker gewesen, aber immerhin mit dem Bestreben, seine „newen lustigen teutschen liedlein auf eine sondere Art und Manier zu setzen", ein nicht unbeachtlicher Probierer – merkwürdig seine querständige Akzidentienverwendung (in W. Hermanns Nr. 5 aber offenbar auch falsche Versetzungszeichen: cis f statt c fis). Oder Brechtel, der noch gelegentlich Texte des Huttenfreundes Paul Wüst hervorholt („Freundlich von art" 1536), gibt in „O Lieb du Bittertrank" herb-schöne Septimenvorhalte, auf Einzelsilben gespalten, und bereitet stimmungsmäßig den Weg für jenen Königsberger Dialog zwischen „der Jungfrau

und dem Rosenstock". Das nachmals in der Triosonate so wichtig gewordene gegenseitige Vertauschen der Violinparte findet auffällige Pflege in Gregorio Turini's deutschen Villanellen von 1590, der Diskant und Alt mit Vorliebe zeilenweise auswechselt, um so den Doppelversikel musikantisch zu beleben. Eine Spezialität ist bei ihm ferner mehrmals die Aufteilung eines akrostichischen Liedes auf 2 bis 3 Kanzonetten, die so zum Zyklus werden.

Auch rhythmisch-deklamatorisch ist diese Gruppe ergiebig und lehrreich. Der *Δωδεκας*-freudige H. Dedekind verharrt in seinen sopranbetonten Ballett-Terzettchen, etwa dem von den „zwölftausend Mägdelein", noch in Skandiernähe befangen; in dem quasi-Logauschen, kräftigen „Trink Wein ich, so verderb' ich" ist der vorgezeichnete C-Takt reiner Unsinn, denn die Meinung ist unzweifelhaft:



Beachtenswert ist Harnischs Helmstedter Cupidolied „Man singt und sagt" als scheinbar mit nur einem Textstollen, der aber musikalisch wiederholt wird. Bestimmt in diesem wohl der tiefste Part den Gesamtrhythmus, so im quasi-Abgesang die Mittelstimme in *Cantus firmus*-hafter Schlichtheit, während die Außenparte kolorieren, bis sich alle im C-Takt finden. Oder Brechtels, „Ich sing und spring": da ist eine Polyrhythmik auf dem Boden der alten Ausdrucks-triolierung am deutlichsten. Man muß wohl lesen:



Daß dieser den Lebensumständen nach unbekannte Kleinmeister gelegentlich auch ein wirklicher Tonpoet gewesen ist, zeigt W. Hermanns Nr. 9 mit den schwermütig absinkenden phrygischen Ausklängen.

Der letzte bedeutendere Autor „lustiger", d. h. weltlicher deutscher Lieder vor H. L. Haßlers deutschen Kanzonetten (dieweil doch Ivo de Vento betont, die Herzen müßten „bald erschreckt, bald fröhlich gemacht werden") war der Weimarer Nikolaus Rosthius, auch ein bisher nur wenig berücksichtigter Qualitätsarbeiter, mit einer Sammlung (Frankfurt a. M. 1583), die ganz im Kreis seiner Heidelberger Freunde wurzelt, und zwei Erfurter Bänden „lieblicher teutscher gagliarden". Wie H. Dedekind, Erhard Bodenschatz, J. Dreßler und Altenburg einer, der als Kantor begann und als beschaulicher Dorfpfarrer endete.

Bei den vielstimmigen Stücken von 1583 wagt sich zwischen frommen Psalmen nur hie und da ein Weinlied etwas verschüchtert hervor, dann folgen hübsche Hochzeits- und Ehestandsstücklein; den vollen Humor gewinnt er erst bei den

intimen Quartetten, z. B. dem kürzlich als „Loses Blatt der Musikantengilde“ wieder neugedruckten Spaß „Ich stieg auf einen Bierenbaum“, wo nach dem „Steigen“ im vierfachen Kanon der Bauersmann kommt und der „Color“ im Original zeigt, wie dem Obstdieb „vor den Augen schwarz wird“. Auch hat er noch eines der lustigsten Gänsequodlibets geschrieben, das duettisch exponiert wie zu Othmairs Zeiten beginnt.

Auf ähnlicher Marschhöhe sind die sehr rühmenswerten Terzette des Havelbergers Greg. Lange (Breslau 1584/97) zu nennen, von denen E. F. Schmid 1926 einige Neudrucke (Bärenreiterausg. 99) vorgelegt hat. Wärme und Erfindungsgabe zeigen hier, wie glücklich sich bei wirklichem Talent die neuen fremden Anregungen haben eindeutschen lassen. Mit H. L. Haßlers deutschen Sammlungen von 1596 und 1601 erreichen wir allbekanntes Gelände und einen in sich wieder festgegründeten Stilkontinent (vgl. meine Musikgesch. I 4, Neugestaltung 1926, S. 495ff.).

Überschauen wir das kursorisch durchmessene Halbjahrhundert, so dürfte sich die Erkenntnis aufdrängen, daß – wenigstens für die Geschichte des deutschen Chorliedes – der große Stilbruch nicht, wie man nach Kretzschmars „Gesch. d. neueren deutschen Liedes“ glauben möchte, um 1620–30, sondern bei 1560–70 liegt. Die deutsche Liedbearbeitung vom Münch von Salzburg bis zu Senfls Tode ist der eine große, trotz der Perioden der 2-, 3-, 4-, 5-Stimmigkeit in sich einheitliche Komplex des polyphonen, sukzessiv zum *Cantus firmus* und vorzugsweise in Barformen gestalteten, erst mehr instrumentalen, dann vokalen Liedes. Die zweite große Entwicklung beginnt nach einer unruhigen Übergangszeit bei den Villanellen, Canzonetten, Balletti und führt über die „teutschen gagliarden“ der Haßlerzeit, die „Waldliederlein“ Scheins allmählich zu Selle, Albert, Schop und Hammerschmidt hinüber, die ja auch noch in weit höherem Maße als es modernes Monodie-Interesse wahrhaben wollte, an der Mehrstimmigkeit festgehalten haben. Hiermit dürfte auch übereinstimmen, daß Meister wie Aichinger, Klingenstein, J. Staden, Kindermann, H. Praetorius, D. Friderici, wenn bei ihnen im Verlauf ihres Lebens allmählich Generalbaßbezifferung in die Werke eindringt, doch eigentlich keinen Stilbruch erlebt haben; aber dies nicht, weil sie etwa trotz der modischen Zutat des Continuo noch im alten Gleis fortgefahren wären, sondern weil sie schon vorher in der Hauptsache in die neue Bahn eingelenkt hatten. Natürlich kam dann doch noch allerlei Neues hinzu, aber die entscheidende Wende war bereits überschritten. Über das deutsche Chorlied im 17. Jahrhundert würde künftig eine fortsetzende Sonderstudie lohnend sein.

Totenschau für das Jahr 1928

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen

AMZ = Allgemeine Musik-Zeitung
BJ = Bach-Jahrbuch (Leipzig)
DBJ = Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Berlin)
DMZ = Deutsche Musiker-Zeitung
DTZ = Deutsche Tonkünstler-Zeitung
Kl = Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter)
MDO = Musica d'Oggi (Milano)
MER = Die Musikerziehung
MGKK = Monatschrift f. Gottesdienst und kirchl. Kunst
MK = Musiker-Kalender (Hesse-Stern)
MMR = Monthly Musical Record (London)
Mu = Die Musik
Musa = Musica sacra
MW = Die Musikwelt (Hamburg)
NMZ = Neue Musik-Zeitung
NZ = (Neue) Zeitschrift für Musik
Orch = Das Orchester
RdeM = Revue de musicologie
RMC = Revista Musical Catalana (Barcelona)
RMI = Rivista Musicale Italiana (Torino)
RMTZ = Rheinische Musik- und Theater-Ztg. (Köln)
Si = Signale
St = Die Stimme
ZK = Zeitschrift für Kirchenmusiker
ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft

ABEL, Julius, ehemaliger Stadtpfarrer, Vorstand im Zentralausschuß der ev. Kirchengesangvereine in Württemberg und Komponist. † 25. Januar zu Waiblingen in Württemberg (95). MGKK 173; NZ 243.

ALALEONA, Domenico, Musikschriftsteller und Komponist. † 28. Dezember in Montegiorgio (Ascoli-Piceno) (47). MDO '29, 13; RMTZ '29, 31; Mu XXI, 397; ZM XI, 319.

ALLIX, Georges, Musikschriftsteller. † in Paris. RdeM 128.

APPIA, Adolphe, Musikschriftsteller und Inszenator. † in Nyon. MDO 118; Mu XX, 558.

AULIN, Frau Walborg, Komponistin. † NZ 306; Orch 92.

AZZOLINI, Gaetano, Baßbuffo. † in Rom. MDO 158; Mu XX, 707.

BALSIMELLI, Paolo, Kapellmeister und Komponist. † 17. September in Mailand (74). MDO 373.

BATTISTINI, Mattia, Gesangsmeister. † 7. November auf seinem Gute in Rieti bei Rom (72). St XXIII, 91; AMZ 1230; Si 1388, Melos 555; Mu XXI, 239; MDO 466; RMC 468.

BAUER-ZIECH, Melanie, Harfenvirtuosin. † in Dresden (66). Mu XXI, 158.

BECKER, Georges, Musikschriftsteller. † 19. Juli in Genf (94). DMZ 657; Si 916; RMTZ 358; RdeM 208; Mu XX, 936; MMR 277; RMC 344.

BECKER, Karl, Musikdirektor und Volksliedforscher. † 31. August in Berlin-Lichterfelde (76). St XXIII, 23; AMZ 969; MER 290; RMTZ 388; NZ 590; Orch 264.

BIRN, Max, Organist und Chordirigent. † in Dresden (65). St XXII, 176.

BLANCK-PETERS, Marie, Gesanglehrerin und Musikreferentin. † 6. November in Berlin (62). DTZ XXVI, 335; St XXIII, 79.

BLASS, Arthur, Kapellmeister und Musikschriftsteller. † in Mannheim (71). NZ 655; Orch 228; AMZ 1015; Mu XXI, 158.

BODE, Max, Organist der St. Paulikirche. † in Hamburg (59). AMZ 924.

BÖHM, Karl, Musikdirektor. † 1. April in Nürnberg. MGKK 203; NZ 367.

BOHNKE, Emil, Leiter des Berliner Sinfonie-Orchesters, und seine Gattin Lilly, geb. v. Mendelssohn, Violinistin, verunglückten am 11. Mai auf einer Automobilfahrt von Berlin nach Swinemünde. AMZ 625; DMZ 434; RMTZ 241; MER 155; Si 720; NZ 367; Mu XX, 706; NMZ 49, 591; St XXII, 224.

BOWMAN, Paget John M., Direktor der British National Opera Company. † 22. Februar in London (53). MMR 117.

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma etrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der betreffenden Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, t die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Verstorbenen.

BOYD, William, Komponist. † 16. Februar in London (83). MMR 86.

BREWER, Sir Alfred Herbert, Organist an der Kathedrale und Musikdirektor. † 1. März in Gloucester (62). MMR 117.

BRUINIER, Franz S., Pianist und Kapellmeister. † in Berlin. Orch 204.

CAPET, Lucien, Begründer des nach ihm genannten Streichquartettes. † 18. Dezember in Paris. AMZ '29, 33; Orch '29, 21; NZ '29, 98; MDO '29, 45; Mu XXI, 397.

CAPUTO, Michele Carlo, Komponist und Musikpädagoge. † 15. Februar in Rom (90). MDO 118.

CARELLI, Emma, Opernsängerin, verunglückte bei einer Autofahrt am 17. August in der Nähe von Rom (51). MDO 326; AMZ 924; MMR 277; Mu XXI, 78; RMC 384.

CAVARA, Otello, Musikschriftsteller und Komponist. † 23. Oktober in Mailand (42). MDO 421.

CECCHETTI, Enrico, ehemaliger Direktor der Ballettakademie an der Scala. † 13. November in Mailand. MDO 466.

CLÉMENT, Edm., Pariser Operntenor. † 25. Februar in Nizza (61). MMR 117.

CRINIÈRE, Georges, Violinist, Gründer des nach ihm benannten Streichquartetts und Professor am Konservatorium. † in Lyon (33). MMR 149.

CROSBY-HEATH, Ella, Musikforscherin. † 22. Juni in Kensington, London. MMR 213.

DIERICH, Karl, Kammersänger. † in Kattowitz (76). AMZ '29, 25.

DIETZ, Max, Prof. Dr., Musikhistoriker. † 5. August in Wien (72). AMZ 924; Si 1019; RMTZ 372; MMR 309; Mu XXI, 78; NZ 589; ZM X, 657.

DREES, Heinrich, Prof. Dr., Historiker und eifriger Pfleger hl. Musik. † 3. September in Wernigerode (71). MGKK 345.

DURAND, Jacques, Musikverleger. † 22. August in Avon (71). MDO 326; MMR 309; Bibliographie de la France No. 36; RdeM 504.

DÜTSCHKE, Hans, Prof. Dr., Komponist, Bearbeiter Händelscher Opern. † 14. Februar in Berlin-Eichkamp (80). AMZ 237; ZM X, 383; RMTZ 138; NZ 306 u. '29, 47.

EILENBERG, Max, Musikdirektor in Bautzen (74). NZ 367.

ERDÉLY, Marietta, einst gefeierte Operettendiva. † in Budapest. Mu XX, 558.

FALK-AUERBACH, Nanette, Pianistin, Schülerin Clara Schumann's. † 19. Mai in Danzig (92). NZ 466.

FALK-MEHLIG, Anna, Pianistin. † in Berlin (82). Mu XX, 936.

FÄRBER, Friedrich, Musikpädagoge, Direktor des Krüß-Färber-Konservatoriums. † in Hamburg (73). Si 313; AMZ 265; RMTZ 138; St XXII, 176; MER 120; NZ 243.

FINDEISEN, Nicolaus, Musikschriftsteller und langjähriger Referent des Peters-Jahrbuchs für die russische Bibliographie. † 20. September in Leningrad (68). NZ 655; Mu XXI, 158.

FLEISCHER-EDEL, Katharina, Opernsängerin am Hamburger Stadttheater. † in Dresden (54). Mu XX, 936; RMTZ 372; Kl L 67; NZ 655.

FLOOD, William, s. Grattan Flood.

FORCHHAMMER, Ejnar, Heldentenor. † in München (61). Mu XXI, 78; AMZ 1039.

FRENZEL, Robert, Kirchenmusikdirektor. † 12. Januar in Schneeberg-Neustädtel (78). Zeitschr. f. Kirchenmusiker IX, 167 u. 182; MER 120; St XXII, 224.

FREUDENBERG, Wilhelm, Prof., Musikdirektor. † 22. Mai in Schweidnitz (91). St XXII, 224; Mu XX, 859.

FRIMMEL, Dr. Theodor von, Beethovenforscher. † 25. Dezember in Wien (76). ZM XI, 255; Orch '29, 9; DMZ '29, 7; Mu XXI, 397; ZK X, 162.

FRINGS, Wilhelm, Dr., Kirchenmusiker und Organist. † 3. Februar zu Bengen (53). Musa 126.

FROMMANN, O. Großherzoglicher Musikdirektor. † in Schwerin. St XXII, 198.

GALLOTTI, Salvatore, Domkapellmeister. † 11. Mai in Mailand (75). MDO 238; Mu XXI, 78.

GATER, William, Henry, Dr. mus., Organist. † 21. Juni in Dublin (80). MMR 277.

GERVAIS, Richard, Musikdirektor. † in Mannheim (80). NZ 175.

GILBERT, Henry Franklin Belknap, Komponist und Forscher auf dem Gebiete des Nigger- und Indianerliedes. † 19. Mai (60). MMR 245.

GIRAUD, Fiorello, Tenorist und Gesanglehrer am Konservatorium. † 30. März i. Parma. MDO 158.

GLIMES, Alma de, Pianistin, Enkelin Heinrich Marschners. † in Lübeck (77). Mu XX, 479.

GLOETZNER, Anton, Musikpädagoge. † im Juli in Washington (78). NZ 589.

GOODRICH, Florence A., Komponistin. † 11. Mai in Providence, Rhode Island, U. S. A.

GRANADOS, Eduard, Komponist. † 2. Oktober in Madrid (34). RMC 383.

GRÄSER, Wolfgang, Dr., Bachforscher. † 13. Juni in Berlin (22). AMZ 805; DMZ 543; NMZ 49, 623 u. 655; Mu XX, 782 u. 858; MGKK 292; Kl L, 67.

GRATTAN FLOOD, W.-H., Doktor der Musik, Musikforscher. † 13. August in Enniscorthy (69). MMR 277; RdeM 304.

GRAU, Leopold, Konzertmeister des städtischen Orchesters. † in Heidelberg. Mu XXI, 239.

GROSSE-WEISCHEDE, August, Kirchenmusikdirektor und Komponist. † in Bochum (79). AMZ 266; Orch 80; St XXII, 176; NZ 243.

GRÜTERS, Hugo, Professor, ehem. städt. Musikdirektor in Bonn. † in Leukerbad in der Schweiz (77). RMTZ 365; AMZ 949; NZ 590; Kl. 51, 8.

GUIRAUD, GEORGES, Professor am Konservatorium. † in Toulouse. RdeM 208.

HALPERSON, Maurice, Musikschriftsteller und Kritiker. † 3. März in New York (68). MMR 149; Si 408; Mu XX, 631; NZ 306; St XXII, 198.

HEINRICH XXVII, Fürst von Reuß. † 21. November in Gera (70). DMZ 1070; Orch 289; RMTZ '29, 13.

HELLMANN, Fritz, ehemal. Militär-Kapellmeister und Gesangvereinsdirigent. † in Halberstadt (66). St XXII, 224; Mu XX, 782.

HEUSS, Wilhelm, Organist an der Stadtkirche und Lehrer an der Hochschule für Musik. † in Sondershausen (32). NZ 306; MGKK 231.

HEYDEN, F. J. van der, Komponist und Chormeister. † in Hertogenbosch (79). MMR 117.

HIGGEN, Fritz, Musikdirektor und Leiter des nach ihm benannten Konservatoriums. † in Bremen (64). NZ 655.

HINDERMANN-GREINACHER, Martha, Pianistin. † in St. Gallen (38). NZ 655.

HÜBNER, Otto Richard, Liederkomponist und Musikschriftsteller. † in Dresden (68). NZ 718.

HÜFFER, Antonie, geb. Theissing, einst gefeierte Sängerin, eine Nichte der Annette von Droste-Hülshoff. † in Bonn (86). RMTZ '29, 13.

HULL, Arthur Eaglefield, Dr., Musikschriftsteller. † 4. November in London. ZM XI, 191.

HUMMEL, Ferdinand, Professor, Komponist und Dirigent am ehemaligen Königlichen Schauspielhause. † 24. April in Berlin (73). AMZ 544; RMTZ 204; Si 594; MER 155; NZ 366; Mu XX, 706; Orch 132; NMZ 49, 685.

JANÁČEK, Leoš, Komponist. † 12. August in Mährisch-Ostrau (75). AMZ 912; RMTZ 358; DMZ 715; Si 987; NZ 514; Mu XX, 936; MDO 326; RMC 384.

JEHIN, Leon, früherer Direktor der Konzerte und der Oper. † in Montecarlo (75). NZ 243.

ILIFFE, Dr. Frederick, Organist und Komponist. † 2. Februar in Oxford (82). MMR 86.

IRURARRIZAGA, Lluis, Spanischer Kirchenkomponist. † 3. April (37). NZ 366; RMC 224.

IZABAL, Paul, Klavierfabrikant, † in Barcelona (78). RMC 264.

KEITEL, Otto, Hoforganist a. D. † 8. November in Rudolstadt (75). NZ '29, 46.

KELLER, Otto, Musikschriftsteller. † in Salzburg (67). NZ '29, 46; DMZ 1015; AMZ 1193; Mu XXI, 239.

KERN, Aurel, Dr., Direktor des Opernhauses und National-Konservatoriums. † 20. Januar in Budapest (56). Mu XX 479; NZ 75; MMR 86.

KEUKER, Matthias Joseph, Musiklehrer am Gymnasium. † 29. Januar in Trier. MER 52.

KIENZL, Hermann, Musikkritiker, Bruder des Komponisten. † im Mai. RMTZ 285; MK 18.

KIRIAC, Demetri G., Komponist. † in Bukarest (62). RMC 224.

KIRMSE, Max, Kantor und Organist. † 15. Februar in Olbernhau. ZK IX, 192.

KLUGE, Heinrich, Organist an der Stadtkirche zu Auerbach i. V., verunglückte beim Baden in der Ostsee. ZK X, 96; NZ 655.

KÖTSCHER, Eduard, Kammermusiker und Pädagoge, Violinlehrer an der Staatl. Musikschule. † in Weimar. Orch 57; MER 120.

KRAUSSE, Musikdirektor. † in Bielefeld (98). St XXIII, 23; NZ 719.

KRÖSCH, Heinrich, Kammermusiker. † in Oldenburg (52). Orch No. 20, S. LXXVII.

LACHMUND, Carl V., Klavierpädagoge. Gründer des Lachmund Conservatory. † 20. Februar in Yonkers, U. S. A. (70). MMR 149.

LAMPERTI, Dora, die Witwe des berühmten Gio. Batt. Lamperti, Gesangsmeisterin. † in Berlin (75). Si 720; MMR 213.

LASKA, Gustav, Solokontrabassist und Komponist. † 16. Oktober in Schwerin (82). Si 1295; DMZ 950; Orch 252; AMZ 1193; RMTZ 490.

LEMHÉNY, Therese von, Koloratursängerin des Staatstheaters. † 1. September in Kassel (32). DBJ; AMZ 949; Mu XXI, 78.

LÉNA, Maurice, Librettist. † 31. März in Paris. MDO 158; MMR 149 sagt in Nizza.

LISTEMANN, Carl, Gesangspädagoge. † 27. November in Nürnberg. NZ '29, 186.

LOGAN, Frederick Knight, Komponist. † 12. Juni in Oskaloosa, Iowa. MMR 277.

MANSKOPF, Fr. Nicolas, Begründer und Eigentümer des nach ihm benannten musikhistorischen Museums. † 2. Juli in Frankfurt a. M. (60). AMZ 858; Orch 169; Mu XX, 936, MK 19.

MARIENHAGEN, Otto, Primgeiger und zweiter Kapellmeister des Philharmonischen Orchesters. † 9. August in Berlin. Mu XXI, 78; AMZ 924; Si 976; Orch 204; RMTZ 372.

MARKL, Alois, Professor, Ehrenvorstand der Wiener Philharmoniker. † in Wien (73). Orch 181.

MARQUARD, Georg, Gründer des Stadtorchesters. † in Bern (84). Orch 252.

MAZZEI, Enrico de, Heldentenor der Pariser Oper, wurde ein Opfer des Erdbebens in Philippopel. Mu XX, 707.

MELCER, Heinrich, Komponist. † in Warschau. Mu XX, 707; RMC 304; MMR 309.

MOHOR-RAVENSTEIN, Cäcilie, Opernsängerin. † 26. April in Baden-Baden (73). DBJ; Mu XX, 782; NMZ 49, 656.

MÖHRING, Otto, Kammermusiker. † 20. Dezember in Magdeburg. Orch '29. No. 1, S. IV.

MOHWINKEL, Hans, Kammersänger. † in Hamburg (71). RMTZ 241; NZ 366; Mu XX, 706.

MÖNNIG, sen., Richard, Geigenbaumeister. † 22. August in Markneukirchen. Orch 204.

MOREIRA DE SA, B. V., Musikschriftsteller, Direktor der Konzertgesellschaft „Orpheon Portuense". † in Porto. RMC 304; MMR 309.

MUNCH, Ernest, Gründer der Chorvereinigung Saint-Guillaume in Paris. † in Straßburg. MMR 149; NZ 467.

MÜNCH, Ernst, Organist, Gesanglehrer, Professor am Städtischen Konservatorium. † 1. April in Straßburg (68). MGKK XXXIII, 265.

NADAUD, Édouard, Professor des Violinspiels am Konservatorium. † in Paris (62). MMR 117.

NEISSER, Ferdinand, Kapellmeister. † in Eisleben (62). NZ 175; RMTZ 138; St XXII, 176.

NEUMANN, Mathieu, Komponist. † 2. Januar in Düsseldorf (61). DMZ 29; AMZ 51; NZ 109; Mu XX, 479.

NICKLASS-KEMPNER, Frau Selma, Gesangsmeisterin. † Ende Dezember in Berlin (79). AMZ '29, 8; Si '29, 20; Mu XXI, 397.

NIPKOW, Carl, Organist und Gesanglehrer. † 27. August in Potsdam (70). DTZ XXVI, 271; St XXIII, 56.

NOREN, Heinrich, Komponist. † 6. Juni in Rottach am Tegernsee (67). AMZ 785; Si 783; RMTZ 314; NZ 467; Mu XX, 859.

NOVAK, Josef, Heldenbariton, verunglückte auf einer Autofahrt in Prag. NZ 655; Mu XXI, 158.

NOVELLO, Marie, Pianistin. † 21. Juni in London. MMR 213.

PALUMBO, Costantino, Pianist. † in Neapel (85). Mu XX, 479; NZ 306.

PARIS, Alessandro Ferrari, Musikpädagoge. † 15. September in Mailand (72). MDO 373.

PAULI, Josef, früherer Hofopernsänger. † in Dresden (61). Mu XX, 558; St XXII, 198.

PERRON, Carl, Kammersänger. † 15. Juli i Dresden (71). AMZ 885; Orch 181; Mu XX 936; DBJ.

PESTER, Reinhold, Direktor des Stadttheaters † in Krefeld (58). RMTZ 138.

PETRUCCI, Gualtiero, Musikschriftsteller. † 28 Mai in Rom. MDO 238; Mu XX, 859.

PICCOLELLIS, Ottavio de, Violoncellist un Musikschriftsteller. † 24. Mai in Florenz (67) MDO 238; RMI 514.

PLANN, Karl, Opernsänger, ehemal. Mitglie der Kom. Oper und des Metropoltheaters i Berlin. † in Leoben (54). NZ 467.

POHLIG, Karl, Generalmusikdirektor. † 16. Jun in Braunschweig (71). (* 10. 2. 58, nicht 1864 wie Riemann angibt.) AMZ 858; DMZ 508 RMTZ 324; Si 875; NZ 467; NMZ 49, 685 Mu XX, 858; MER 290; MMR 277.

PRIWALOFF, Nicolaj Iwanowitsch, Musik ethnograph, Folklorist. † Ende Septembe in Leningrad. AMZ 1192.

RADO, Lisa, Operettensängerin. † 23. Janua in Frankfurt a. M. DBJ.

RADOCHLA, Emil, Musikmeister. † in Quedlin burg RMTZ 490.

REIM, Edmund, Professor, Komponist un Chormeister. † 28. Februar in Wien (69) Si 314; AMZ 265; MMR 117; MER 120 NZ 243; St XXII, 198.

REINACH, Théodore, Präsident der Sociét française de Musicologie. † 30. Oktober. i Paris (68). RdeM 304 u. XII, 1; ZM XI, 191 Mu XXI, 320.

REMONDI, Roberto, Organist, Komponist Lehrer am Liceo Verdi. † in Torino (77) MDO 118; RMI 325; RMC 264.

ROTHE, Julius, Musikdirektor. † in Goslar (74) NZ 467.

ROYER, Etienne, Komponist und Musikschrif steller. † in Paris (46). MMR 149.

RUCH, Hannes, s. Weinhöppel.

SALZMANN, Theodor, Gesanglehrer und Kom ponist. † in Leipzig (73). MER 120; S XXII, 224.

SCHAEFER, Viktor, Musikdirektor. † 8. M in Reutlingen (56). NZ 467; MK 19.

SCHENNICH, Emil, Direktor des Musikverein † in Innsbruck (44). Orch 105; NZ 366; M XX, 707; MMR 213.

SCHICK, Otto, Lauten- und Gitarrenmeiste † 24. Dezember in Leipzig.

SCHLOMING, Julius, ehemaliger Konzertmeist des philharmonischen Orchesters. † in Ham burg (80). NZ 655.

SCHMALHAUSEN, Lina, Pianistin. † in der Nacht zum 6. September in Berlin (65). RMTZ 388; AMZ 1017; NZ 590; Mu XXI, 158; St XXIII, 79.

SEIDL, Arthur, Prof. Dr., Musikästhetiker, Lehrer am Leipziger Landeskonservatorium. † 11. April in Dessau (65). AMZ 463; RMTZ 204; Orch 92; DMZ 367; Si 567; Mu XX, 631; NZ 306; DTZ XXVI, 142; Kl L, 42; St XXII, 224.

SEIFERT, Ernst, Orgelbauer, † in Köln (73). NZ 467; Mu XX, 858.

SENSAT, Silveri Fabregas, Klaviervirtuose. † in Barcelona (38). RMC 224.

SIEVERT, Elisabeth, Gesangsmeisterin. † in Dresden (70). Mu XX, 706; NZ 467.

SIGLER, Hans, Kammervirtuos der bayerischen Staatstheater. † 6. Dezember in München (60). Orch '29, No. 2, S. V.

SIMROCK, Clara, die Gattin von Fritz S. † 30. April in Berlin (89). Simrock-Jahrbuch II, S 3; Si 614; AMZ 567; RMTZ 240; NZ 366, Orch 132; NMZ 49, 656.

SINGER, Therese, Opernsängerin, früheres Mitglied der Berliner Komischen Oper. † in Florenz (70). AMZ 110; NZ 175.

SONNECK, O. G., Musikschriftsteller und Organisator der Musikabteilung der Library of Congress in Washington. † 30. Oktober in New York (56). The musical quarterly Vol. XV, S. 1 u. 149; RMC 468; DTZ XXVI, 334; AMZ 1246; Si 1357; NZ 719; ZM XI, 127; MDO 466; Mu XXI, 239; RdeM XII, 18.

SPENDIAROFF, Alexander Afanasjewitsch, Komponist. † in der Krim (57). AMZ 765; Mu XX, 782; NZ 467.

SPITZNER, Alfred, Solobratschist der Staatskapelle. † 20. Oktober in Dresden (57). Orch 252 u. No. 22 S. LXXXV.

SPORCK, Ferdinand Graf von, Gründer des Allgem. Rich. Wagner-Vereins, Textdichter. † Juli in München (81). AMZ 906; Mu XX, 936; MER 329.

STADE, Friedrich, Prof. Dr., Organist und Musikgelehrter. † 12. Juni in Leipzig (84). NZ 412; AMZ 825; RMTZ 324; Mu XX, 858; Kl L, 66.

STEINMEYER, Johannes, Geh. Kommerzienrat, Seniorchef der Orgel- und Harmoniumfabrik in Oettingen und Nürnberg. † 22. Juli in Oettingen (71). DMZ 758; NZ 590.

STUART, Leslie, Komponist. (Pseudon. für Thomas Aug. Barrett). † 26. März in London (62). MMR 149; MDO 158.

TALBOT, Howard, Komponist und Dirigent. † in London (63). NZ 655; Mu XXI, 158.

TAUSS, Erwin, Kapellmeister. † 30. Januar in Wittenberge (23). Orch 69; MMR 117.

TERZIANI, Raffaele, Professor, Vizepräsident der Musikakademie von Santa Cecilia. † in Rom (68). Mu XX, 479; NZ 306.

TESCHNER, Wilhelm, Königl. Musikdirektor, Komponist, Seminarstudienrat. † 30. September in Spandau. MER 329.

TOMBELLE, Fernand de la, Komponist. † im August auf seinem Schloß Castelnau-Fayrac, Dordogne (74). RMC 383; MMR 309; MDO 373; NZ '29, 46; ZK X, 162.

ULBRICH, Reinhold, Domkantor. † 6. Oktober in Meißen. ZK X, 115.

UNGER, Carl, Kammermusiker (Klarinettist). † 22. Juni in Mainz. Orch 168.

UNGER-HAUPT, Marie, Opernsängerin und Gesanglehrerin. † in Leipzig (79). DMZ 699; Mu XX, 936; NZ 590; Kl L, 67.

USCHMANN, Carl, Musiklehrer, Dirigent und Komponist („Im Grunewald ist Holzauktion"). † in Berlin (76). NZ 590.

VENABLES, Leonard C., Musikinstitutsdirektor. † in London (80). MMR 277.

VINCENT, George Frederick, Komponist und Organist. † 30. November in Cornhill. MMR '29, 53.

VISETTI, Albert, ehemaliger Gesangsmeister am Royal College of music. † 10. Juli in London (82). MMR 245.

WANDELT, Amadeus, Komponist. † in Breslau (67). NZ 175.

WEBER-SPERCO, Frau Hedwig von, Pianistin. † in Chicago (75). Orch 132; Si 783; NZ 467.

WEINBERGER, Josef, Musikverleger. † in Wien. AMZ 1246; Orch 264 u. Nr. 23, S. LXXXXII.

WEINHÖPPEL, Hans Richard [Pseud.: Hannes Ruch], Liederkomponist. † in München (61). AMZ 885; Orch 181; Mu XX, 936.

WERTHEIM, Jules de, Komponist und Dirigent aus Berlin. † bei der Leitung eines philharmonischen Konzerts in Warschau (47). AMZ 681; RMTZ 241; NZ 367; Orch 132; Si 783; Mu XX, 782.

WILD, Constantin, Gesangsmeister. † Dezember in Leipzig.

WILTBERGER, August, Musikdirektor, Komponist und Musikpädagoge. † 3. Dezember in Lessenich bei Bonn (79). Cäcilienvereinsorgan '29, S. 43; RMTZ 546.

WINTERNITZ, Arnold, Kapellmeister. † 22. Februar in Hamburg (53). AMZ 238; Orch 57; MMR 117; Mu XX, 558; NZ 243.

WOLFF, Karl, Prof., Musikreferent, der frühere Chefredakteur des Kölner Tageblattes, stürzte sich am 30. Dezember in den Vierwaldstätter See (71). AMZ '29, 50; RMTZ '29, 13; Si '29, 86.

WOLTER, Gustav, Kammermusiker. † in Elberfeld. Orch 144.

WOOD, John, Direktor der J. B. Cramer & Co.-Gesellschaft. † 7. Januar in Harrow (80). MMR 53.

ZUCCANI, Giovanni, Kapellmeister. † 7. März in Treviso (60). MDO 118.

VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1928 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen[1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse

Angelis, A. de: L'Italia musicale d'oggi: Dizionario dei musicisti. Terza ediz., corredata di una appendice. Roma, Casa ed. Ausonia. 8⁰. 524 u. 222 p. L 35.

Bonura, Nicola: Terminologie musicale (italien-français). Petit dictionnaire pratique pour les chefs d'orchestre, professeurs, amateurs, etc. Paris, éditions de la „Pensée latine". 16⁰. 48 p. fr. 3.

Boston. Public library. Beethoven, a selected bibliography prepared in connection with the Beethoven centenary festival, Boston, March 22—29, 1927. Issued by the Trustees of the library. Boston ('27), The Public library of the city of Boston, printing department. 8⁰. 32 p.

Brahms, Johannes*: Verzeichnis seiner Werke. Mit Einführg. von Adolf Aber. Leipzig, C. F. Peters. 8⁰. XXIII, 49 S. ℳ 1,20.

Catalogo delle opere musicali teoriche e pratiche ... esistenti nelle biblioteche e negli archivi pubblici e privati d'Italia. Città di Torino: r. Biblioteca nazionale (Pubblicazioni dell' associazone dei musicologi italiani; serie XII. 1928, a. VI). Parma, off. graf. Fresching. 4⁰. 38 p.

Egg, Bernhard: Jazz-Fremdwörterbuch. Leipzig, W. Ehrler. 16⁰. 47 S. ℳ 1,20.

Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung der Stadt Wien: „Beethoven u. die Wiener Kultur seiner Zeit." Wien ('27), Selbstverlag d. Gemeinde Wien, [Kanzlei der Städtischen Sammlungen.] 8⁰. X, 248 S. m. Abb. Öst. Sch. 4.

Grove, George*: Dictionary of music and musicians. 3rd ed. Ed. by H. C. Colles (In 5 vols.) Vol. 5. London, Macmillan. gr. 8⁰. 817 p. 30 s.

Haas, Robert*: Die estensischen Musikalien. Thematisches Verzeichnis mit Einleitg. Regensburg ('27), Bosse. gr. 8⁰. 232 S. ℳ 8 (10)[2]).

Hackenberger, Oskar: Verzeichnis der Musikmeister der Reichswehr und Marine. Berlin, A. Parrhysius. 13,5×20 cm, 2 S. 12 Bl. ℳ 2.

Hoffmann, Alexius: Liturgical dictionary. Collegeville, Minn., Liturgical Press. 8⁰. 186 p. $ 2,25.

Josten, Hanns H.: Die Sammlung der Musikinstrumente im Württembergischen Landesgewerbemuseum. Im Auftrag der Museumsdirektion bearb. Stuttgart. 8⁰. 120 S. m. 53 Abb.

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Spanien, Rußland und Polen erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren: Prof. Dr. Angul Hammerich in Kopenhagen, C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm, Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haapanen in Helsingfors, Dr. Higini Anglès, Bibliothekar an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona, S. Ginsburg, Professor am russischen Institut für Kunstgeschichte in Leningrad, und Prof. Dr. A. Chybiński in Lwów. Die Direktion der Library of Congress in Washington hatte die Güte, mir die für das Institut gedruckten Titel der 1928 neuerschienenen amerikanischen Musikliteratur einzusenden. Die Preise der Bücher entnahm ich dem offiziellen Anzeiger „The Publishers' Weeckly". Für die übrige außerdeutsche Musikbibliographie bin ich der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig zu Dank verpflichtet. Die Titel der Doktordissertationen wurden mir von den betreffenden Herren Dozenten freundlichst übermittelt.

[2]) In Klammern gesetzte Preise beziehen sich auf gebundene Exemplare.

Katalog der fürstlich Stolberg-Stolberg'schen Leichenpredigten-Sammlg. Lfg. 7—12. Leipzig, Degener & Co. gr. 8⁰. Je ℳ 8; Subskr. Pr. ℳ 5.

Katalog* der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M. Hrsg. von Kathi Meyer und Paul Hirsch. Bd. 1. Theoret. Drucke bis 1800. (Veröffentlchgn. d. Musikbibliothek P. Hirsch: Reihe 2, Bd. 1.) Berlin, Breslauer. 4⁰. V, 299 S., 30 Taf. Hperg. ℳ 50.

Katalog der Schubert-Zentenar-Ausstellung der Stadt Wien 1928 im Messepalast. ([Vorwort:] Hermann Reuther.) Wien, Wiener Messe A. G. (Wien, Neues Rathaus: Direktion der Städt. Sammlungen.) 8⁰. VIII, 158 S. Öst. Sch. 2.

Mayer, Friedrich Arnold: — Katalog der „Alten Bibliothek" des Theaters an der Wien. Auf Grund d. Aufnahme von Friedr. Arnold Mayer ausgearb. u. erg. von Felix Trojan u. Franz Hadamowsky. Geleitwort v. Jos. Gregor. Mit 3 Taf. (Kataloge d. Theatersammlg. d. Nationalbibliothek in Wien. Bd. 1.) Wien, O. Hoefels in Komm. 4⁰. 167 S. ℳ 12.

Deutsche Zentralstelle für volkstümliches Büchereiwesen. **Meister** der Musik. Von Heinr. Schütz bis Max Reger. Ein Bücherverzeichn. (Deutsche Volksbibliographie. H. 15.) Leipzig, Deutsche Zentralstelle f. volkstüml. Büchereiwesen. 8⁰. VII, 48 S. ℳ 1,40.

Hofmeisters Musikalisch-literarischer **Monatsbericht** über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen. Jg. 100. 12 Hefte. Leipzig, Hofmeister. 4⁰. 316 S. Halbjährl. ℳ 8.

Norlind, Tobias: Adreßkalender över Sveriges Musiker, Tonsättare. etc. Stockholm, Klioförlag. 8⁰. 320 p. Kr. 4,50. [Derselbe.] Allmänt musiklexikon. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8⁰. Del I. 659 p. Del II. 1—128 p. (Hft. 1—10 à Kr. 2,50). [Derselbe.] Konzert- und Opernlexikon. (12 Liefgn.) Stockholm, Klio-Verlag. 4⁰. Jede Lfg. ℳ 3—, Kr. 2,75.

Olsén, Helge: Svenska kyrkomusici. Biografisk uppslagsbok 1928. Under redaktionell medverkan av Otto Olsson. Stockholm. [Selbstverlag.] 4⁰. Kr. 18.

Plainsong and Mediæval Music Society — *Catalogue* of Library. (Nashdom Abbey, Burnham, Bucks.) *Society* gr. 8⁰. 39 p.

Poidras, Henri: Critical and documentary Dictionary of Violin Makers. Dictionnaire des Luthiers — Édition anglaise. English edition, augmented by approximately 300 names and texts. Reading (England), A. Sewell. gr. 8⁰. 300 p., 34 plates. $ 7.50 bis $ 20.

Refardt, Edgar*: Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz. Leipzig, Gebr. Hug & Co. 4⁰. XV, 355 S. Geb. ℳ 20.

Riemann, Hugo:* Musiklexikon. 11. Aufl. Bearb. von Alfred Einstein. 2 Bde. Berlin, M. Hesse. 4⁰. 2200 S. Lwb. ℳ 84; Hldr. ℳ 96.

Schröder, Hans: Verzeichnis der Sammlung alter Musikinstrumente im Städtischen Museum Braunschweig. Mit 43 Abb. — Instrumente, Instrumentenmacher u. Instrumentisten in Braunschweig. (Urkundliche Beiträge.) Braunschweig, Appelhans & Co. gr. 8⁰. 124 S. ℳ 3. = Werkstücke aus Museum, Archiv u. Bibliothek der Stadt Braunschweig. 3.

Texte der Kirchenmusiken für das Kirchenjahr 1927/28. (1. Advent 1927 bis Totensonntag 1928.) ... hrsg. von Rudolf Levin. Stadtkirche zu Limbach, Sa. Limbach, Sa., Druck von J. R. Ulbricht. 16⁰. 59 S. ℳ 0,20. — [Desgleichen] für das Kirchenjahr 1928/29. 16⁰. 74 S. ℳ 0,30.

Tugarinow, N.: Hilfsmittel für den Pädagogen und Leiter der musikalischen Arbeit. Nachschlagewerk zum Repertoire (Chor, Solo, Klavier, Violine, Volksinstrumente) und zu den allgemeinen Fragen der künstlerischen Erziehung. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 76 S. Rub. 0,70.

Verzeichnis* der im Jahre . . . . im deutschen Reiche und in den Ländern deutschen Sprachgebietes sowie der für den Vertrieb im deutschen Reiche wichtigen, im Auslande erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften u. Abbildgn. mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordnung nebst systemat. geordn. Übersicht u. e. Titel- u. Text-Reg. (Schlagwort-Reg.) Jg. 76. 1927. Leipzig, F. Hofmeister [1928]. 4⁰. 376 S. ℳ 30.

Weale, W. H. J.*: Bibliographia liturgica: catalogus missalium ritus Latini ab anno 1474 impressorum. Collegit W. H. Jacobus Weale, iterum edidit H. Bohatta. London, Quaritch. Leipzig, Hiersemann. 8⁰. 412 p. Geb. 63 s.

Weitzel, Wilhelm: Kirchenmusikalische Statistik der Erzdiözese Freiburg (Baden u. Hohenzollern). Mit e. Überblick über die Glocken u. Orgeln der Erzdiözese. (Weitzel: Kirchenmusikal. Verhältn. in Baden u. Hohenzollern. Tl. 2.) Karlsruhe i. B., Badenia. 4⁰. 107 S. ℳ 5,50.

Wolffheim, Werner*: — Versteigerung der Musikbibliothek des Herrn Werner Wolffheim. [Katalog.] Tl. 1. Versteigerung: Mittwoch,

d. 13. Juni bis Sonnabend, d. 16. Juni 1928. Berlin, M. Breslauer; L. Liepmannssohn. gr. 8⁰. Textbd. VI, 287 S.; Tafelbd. II S., 48 Taf.; 4 S. ℳ 6.

Ausstellung **Die Zauberflöte.** (Mozarthaus, Katalog.) Juli, Aug. 1928. Salzburg, Mozarteum. 8⁰. 76 S. 4 Taf. ℳ 1,50.

II.

Periodische Schriften

Von den laufenden Zeitschriften sind nur die Neuerscheinungen berücksichtigt.

Bayerische Staatstheater. **Almanach** f. das Spielj. 1928/29. Mit chronolog. Nachtr. üb. d. Spielj. 1927/28. München. [Generaldirektion d. bayer. Staatstheater.] 8⁰. 69 S. ℳ 1.

Annuaire général du spectacle de la musique et du cinéma. Vme année. Bruxelles, H. Wauthoz-Legrand. gr. 8⁰. 458. — CIV p. Geb. fr. 20.

Annuario [della] accademia di Santa Cecilia, Vol. II. (Unione nazionale concerti.) Roma ('27), tip. A. Manuzio. 8⁰. XXXIX, 319 p.

Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic. 8⁰. 105 + XXXVIII. Barcelona. 6 pes.

Allgemeiner **Anzeiger** für Musik. Hrsg. vom Musikverlag Rema, Berlin. Schriftleitg.: Arno Liebau. 1. Jg. Berlin S. 14, Alexandrinenstr., Rema-Verlag. 4⁰. Vierteljährlich ℳ 2.

Bach-Jahrbuch*. Hrsg. von Arnold Schering. Jg. 24. 1927. [Nebst] Anh. (Veröffentlichgn. d. Neuen Bachgesellsch. Vereinsj. [19]28. 3.) Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. III, 152 S. m. Fig., 1 Taf., 8 S. Noten in 4⁰. Lw. u. geh. ℳ 7,50.

Der **Bär*.** Jahrbuch von Breitkopf & Härtel. [5.] 1928. Leipzig. 8⁰. 120 S. m. mehr. Taf. Pp. ℳ 5, Lw. ℳ 6.

Musikalische **Bildung*.** Zeitschr. für Musikpädagogik, musikwissenschaftliche Forschung und soziale Fragen des Musiklebens. Nr. 4—5. [Russ. Text mit kurzen Inhaltsangaben der Aufsätze in deutscher Spr.] Hrsg. vom Moskauer Staatskonservatorium. 8⁰. 127 S. R 1,50.

Boletin Musical. Publicación Mensual. [1. Jg.] Nr. 1. Enero '28. Córdoba. Jährl. pes. 12.

Deutsches **Bühnen-Jahrbuch.** Jg. 40. 1929. Berlin W 62, Keithstr. 11: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. 8⁰. XII, 944 S., 8 Taf. Hlw. ℳ 8.

Der **Chormeister.** Monatsschrift für unsere Dirigenten. Hrsg. vom Christl. Sängerbund e. V. (Verantw.: Aug. Rücker.) Jg. 4. 1928. (12 Nrn.) Stuttgart, Senefelderstr. 109, Sängergruß. Jährl. ℳ 1,50.

Der **Chormeister.** Zeitschrift f. alle Fragen des Chorgesanges, hrsg. vom Deutschen Chormeisterverband E. V. Sitz Berlin. (Verantw.: Phil. Heid.) Jg. 2. 1928. (12 Hefte.) Berlin, Schmidstr. 43, Ph. Heid. gr. 8⁰. Jährlich ℳ 3,60.

Die **Dominante.** Zeitschrift f. Schallplatten-Freunde. Hrsg.: Presse-Apostolat, Berlin; musikal. Leitg.: Johs. Hatzfeld, Schriftl.: Michael Höllering. Jg. 1. [1928.] Berlin, Elisabethufer 53, Höllering-Verl. kl. 8⁰.

Führer durch Theater und Musik für das Jahr 1928. 4. Jahrgang. [Russ. Text]. Moskau und Leningrad, Verlag „Tea-Kino-Petschatj" (17×11). VIII, 320 S. Rub. 1.

Funambules. Peinture. Musique. Littérature. Théâtre. Cinéma. Publication mensuelle. No. 1. 1er décembre 1926. Paris, éditions Porteret. Jede Nummer fr. 4.

Der **Führer.** Fachzeitschrift des Kapellmeisters, Offiz. Organ d. Kapellmeister-Union, Sitz Berlin. Schriftl.: Karl Maria Haslbruner. Jg. 1. 1928. (12 Nrn.) Berlin, Potsdamer Str. 39a, (Jos. Weinberger, Zweigniederl.) 4⁰. Halbj. ℳ 3. Jede Nr. ℳ 0,75.

Gesang*. Jahrbuch 1929. Hrsg. v. Hans Heinsheimer und Paul Stefan. (Wien), Universal-Edition. (Aus Musikblätter des Anbruch. Jg. 10. 1928, H. 9/10). gr. 8⁰. 122 S. m. Abb. ℳ 2.

Handbuch der „Deutschen Sängerschaft" (Weimarer C. C.) Hrsg. vom Kunstrat d. D. S. (Weim. C. C.) bearb. v. W. von Quillfeldt. Dresden, Limpert. 8⁰. 207 S., 1 farb. Taf. Geb. ℳ 4,50.

Händel-Jahrbuch*. Hrsg. von Rudolf Steglich. Jg. 1. 1928. (Veröffentlichungen d. Händel-Gesellschaft. Nr. 2.) Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. V, 166 S., 1 Taf. Lw. ℳ 7,50

Das **Jahr** des Kirchenmusikers. Hrsg. von Karl Vötterle. (Bd. 1.) 1929. (Geleitw.: Hans Joachim Moser.) Kassel, Bärenreiter-Verlag. kl. 8⁰. 199 S. Lw. ℳ 1,80.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters. Hrsg. von Rudolf Schwartz. Jg. 34. 1927. Leipzig, C. F. Peters. 4⁰. 114 S. ℳ 4,50.

Jahrbuch* des Deutschen Sängerbundes 1928. Amtliches, alljährlich erscheinendes Handbuch des Deutschen Sängerbundes. Hrsg. vom Hauptausschuß des Deutschen Sängerbundes. Dresden, W. Limpert. 8⁰. 188 S. [Dasselbe.] 1929. (Die Bearb. besorgten Johs. Poppe u. Franz Jos. Ewens. Jg. 4.) Ebenda. 8⁰. 155 S. m. Abb. ℳ 1 (2).

Jahrbuch der Vereinigg. der Theaterfreunde für

Altenburg u. Umkreis. Schriftl.: Karl Gabler. [Jg. 4.] 1928. Altenburg in Thür., Pierer. gr. 8⁰. 72 S. m. Abb., 1 Theaterpl. ℳ 1.

Jahrbuch der Sächsischen Staatstheater. Hrsg.: Alexander Stoischek. Jg. 109. 1927/28. Dresden, P. Vetter & Co. kl. 8⁰. 180 S., mehr. Taf. ℳ 1.

Jahrbuch* der Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs mit Unterstützung von H. Mersman, H. Schewe und E. Seemann hrsg. von John Meyer. 1. Jg. Berlin, W. de Gruyter & Co. gr. 8⁰. V, 202 S. m. 1 Plan u. zahlr. Notenbeisp. ℳ 14 (16).

Jahrbuch für Liturgiewissenschaft. Hrsg. von Odo Casel. Bd. 7. Münster ('27), Aschendorff. 4⁰. III, 404 S. ℳ 15,30.

Kath. **Kirchenmusik-Jahrbuch.** Hrsg. von Hans Hoffmann. (Folge 2.) Kronach (Oberfranken), Math. Hoffmann. gr. 8⁰. VII, 185 S., Musikbeil. 4 S. Lw. ℳ 6.

Die fünf **Künste.** Zeitschrift der Staatlichen Hochschule für Kunstwissenschaft bei dem Staatsinstitut für Kunstgeschichte. Herausgegeben von I. W. Egorow. Heft 1. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag der Staatlichen Hochschule für Kunstwissenschaft. gr. 8⁰. 61 S. Rub. 0,50.

Mitteilungen* der Max Reger-Gesellschaft. (Verantw.: Hugo Holle.) H. 7, ausgegeben zum 6. Max Reger-Fest vom 7. bis 10. Juni 1928 in Duisburg. Stuttgart, Engelhorns Nachf. 8⁰. 14 S., Abb. auf d. Umschl. ℳ 0,50.

Musical Association — Proceedings, 54th session, 1927/28. Leeds, Whitehead & Miller. 8⁰. 152 p. 21 s.

Musical directory of the United Kingdom, 1928 (76th year). London, Rudall Carte.

Musik und Kirche*. (Mit Beil.: Das musikalische Schrifttum.) Hrsg.: Christh(ard) Mahrenholz, Wolfgang Reimann, Johannes Wolgast. (Für liturg. Beil. zeichnen als Hrsg.: Konrad Ameln u. Wilhelm Thomas; f. Vokalmusik: Kurt Thomas u. Hermann Zenck; f. Orgelmusik: Karl Matthaei u. Heinrich Spitta.) Jg. 1. 1929. (6 Hefte, 4 Notenhefte, 4—6 mal Beil.) Werbeschrift. 8 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag (1929). gr. 8⁰. Jährlich ℳ 8; Einzelh. ℳ 1,60; ohne Notenbeil. ℳ 1; Notenhefte einzeln je ℳ 0,80; Werbeschrift kostenlos.

Musikwissenschaft. Jahrbuch der Musikabteilung des Staatsinstituts für Kunstgeschichte. Bd. IV. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag „Academia". (24×16). 168 S. mit Abb., Diagr. und Notenbeisp. Rub. 3.

[Die früheren Bände — unt. d. Namen: „De Musica"]

Musique. Revue mensuelle de critique, d'histoire, d'esthétique et d'information musicales. IIme année. Directeur: Rob. Lyon. Réd. en chef: Marc Pincherle. Paris, 252, rue du Faubourg St-Honoré. Jährlich fr. 48.

Allmän **Musiktidning.** Red. Tobias Norlind. Stockholm, [20 Nummern jährlich. Nur die Nrn. 1—8 sind erschienen.]

De **Muziekhandelaar.** Offic. Orgaan van de Vereeniging van Muziekhandelaaren en -Uitgevers in Nederland. 1. Jg. 1928. Rotterdam, Kaasmarkt 7, Snoek.

Kwartalnik **Muzyczny.** [Vierteljahrsschr. f. Musik.] 1. Jg. No. 1. Oktob. 1928. [In poln. Sprache.] Hrsg. v. der Gesellschaft der Freunde alter Musik. Warschau. Schriftleitung: Adolf Chybiński in Lemberg und Kasimir Sikorski in Warschau. gr. 8⁰. Jährl. 18 Złoty.

117. **Neujahrsblatt** der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1929 = Jelmoli, Hans: Ferruccio Busonis Zürcherjahre. Zürich, Orell Füssli. 4⁰. 30 S., 1 Titelb. ℳ 3,20.

Die **Oboe.** Mitteilungsblatt d. Oboisten-Bundes. Schriftl.: Alfred Thiele. Mithrsg. u. Mitarbeiter: Fritz Flemming ... u. a. Jg. 1. 1928. (4 Nrn.) Leipzig, C. Merseburger. 4⁰. Jede Nr. ℳ 0,60, für Mitgl. unberechnet.

Ora. Monatsschrift d. Kieler Oratorien-Vereins. Schriftl.: Achepohl. Jg. 2. 1928. In zwang. loser Reihenfolge. Kiel, E. Rodewoldt, 4⁰. Jährlich ℳ 5. [Bisher nur für Mitglieder.]

Das **Orchester-Magazin.** Monatsschrift für Orchester- u. Ensemble-Musik. (Verantw.: Bernhard Egg.) Leipzig, W. Ehrler & Co. 4⁰. Jede Nr. ℳ 0,05.

Deutscher **Organisten-Kalender*.** (Jg. 3.) 1929. Leer i. O., E. Philipp. [Leipzig, Borggold in Komm.] kl. 8⁰. 78 S. m. Abb., 1 Titelb. ℳ 1.

La **Rassegna** musicale. Anno I. 1928. Direttore: Guido M. Gatti. Torino, Via Montebello. Jährl. L 30. Jede Nr. L 3.

Revue internationale de musique et de danse. Dir.: Carol-Bérard. [Erscheint 10mal jährl.] 2. Jg. 1928. Paris, 18, Rue Boétic. 8⁰. Jährl. fr. 30.

La **Revue** des machines parlantes. Paraît le 15 de chaque mois. Paris, 15. rue de Madrid, La Revue des machines parlantes. Jährl. fr. 12.

Sang-musik. Red.: Alf C. Melhus. Oslo, Welhavensgate 21. [Erscheint vierteljährlich.]

Deutscher **Sang.** Zeitschrift d. Reichsverbandes d. gemischten Chöre Deutschlands (einschl. d. Frauen- u. Kirchenchöre). Schriftl.: Werner

Liebenthal. Jg. 1928. Nr. 1. Sept. (Berlin, Gersbach & Sohn.) gr. 8⁰. Nur f. Mitglieder. Kostenlos.

Limperts **Sängertaschenkalender** 1929. (Bearb. von Johs. Poppe.) Dresden, Limpert. 1928. 16⁰. II, 128 S. Lw. ℳ 0,50.

Rhein- und Ruhr-**Sängerzeitung.** Fachblatt f. Sänger, Chorleiter und Komponisten . . . . Schriftl.: Gust. Schöpe. Jg. 2. 1928 [1929]. (12 Nrn.) Mülheim-Ruhr, Mühlenberg 10, C. Engels. 4⁰. Viertelj. ℳ 0.90.

N. **Simrock-Jahrbuch*.** II. Hrsg. von Erich H. Müller. Berlin ('29), [Simrock]. 8⁰. 228 S. m. 1 Titelb. u. 12 Taf.

Stellenblatt. Gesuche u. Angebote f. d. Berufsmusiker. (Verantw.: Arthur Parrhysius.) 1928. (24 Nrn.) Berlin, A. Parrhysius. 4⁰. Viertelj. ℳ 1; f. Mitgl. d. Landesorchester, städt. Orch., Militär-Kapellen kostenlos.

Die **Stimme** seines Herrn. Ill. Monatsschrift f. Musikfreunde. (Verantw.: Otto Lapaczewski. Jg. 13. 1928. Berlin, Deutsche Grammophon-Aktiengesellsch. 4⁰. Die No. ℳ 0,10.

Freiburger **Theaterblätter.** Hrsg. von d. Intendanz d. Stadttheaters. Schriftl.: Ernst Pyrhrr. (Spielzeit) 1928/29. [45 Hefte.] H. 1. Freiburg i. Br., Intendanz d. Stadttheaters. gr. 8⁰. Je ℳ 0,20.

Wiener **Theater-** u. **Musik-Magazin.** (Monatsschrift f. Theater, Konzert, Musik u. Musikliteratur. Verantw.: Rudolf Pawliska.) Jg. 1. 12 Hefte. Wien, Verlag Wiener Theater- u. Musik-Magazin (Derflinger & Fischer.) 4⁰. Viertelj. ℳ 2,40.

Die **Tonwiedergabe.** Fachblatt f. Industrie, Handel u. Export aller an d. Tonwiedergabe interessierten Kreise. Hrsg. u. verantw.: Felix Fluß.) Jg. 1. 1928. (12 Nr.) Wien IX, Löblichgasse 5/7. 4⁰. Halbj. ℳ 4.

Zeitschrift f. christliche Musik. Hrsg. Albert Zutavern. 1. Jg. 1928. Jährl. 4 Nrn. Pforzheim, Zutavern. Einzeln ℳ 0.50.

Zeitschrift* für Schulmusik. Hrsg. von Fritz Jöde, Heinrich Martens, Richard Münnich, Susanne Trautwein. Schriftl.: Hans Fischer. Jg. 1. 1928. Erscheint alle 6 Wochen. Wolfenbüttel, Kallmeyer. 4⁰. Jährl. ℳ 10. Einzelh. ℳ 1,50.

Schweizerische **Zeitschrift** für Musik-Handel und -Industrie. **Journal** suisse du commerce et de l'industrie de la musique. Monats-Fachschrift f. Klavier, Musikalien, Musik-Instrumente, mechan. Instrumente u. Radio. Mitarb.: Eugène Foetisch, Ed. Foetisch, J. Kaufmann [u. a. Jg. 1.] 1928. Bern, Wyss Erben. 4⁰. Jährl. fr. 12, f. d. Ausland jährl. fr. 14.

III.

Geschichte der Musik

(Allgemeine und Besondere.)

Acuti, Lionella: Arte e vita alla corte Estense. Vicenza, tip. G. Rumor. 8⁰. 26 p.

Anglade, Joseph: Les troubadours de Toulouse. 10 illustr. hors texte. Paris, H. Didier. 16⁰. 211 p.

Bäuerle, Hermann: Allgemeine Musikgeschichte. (Bäuerle: Musikseminar. 6.) Stuttgart, E. Klett (C. Grüninger Nachf.) 8⁰. 115 S. ℳ 2,25.

Bekker, Paul: Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen. 5. u. 6. Tsd. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 8⁰. V, 237 S. Lw. ℳ 6.

Birge, Edward Bailey: History of public school music in the United States ... Boston, Oliver Ditson. 8⁰. 296 p. illus., plts, ports.

Brun, Robert: Avignon au temps des papes. Les monuments. Les artistes. La société. Avec 8 plchs. hors texte. Paris, Colin. 8⁰. 287 p. fr. 30.

Chybiński, Adolf: Die musikalischen Beziehungen zwischen Polen u. Frankreich im XVI. Jh. [In poln. Sprache.] (S. A. aus „Przegląd Muzyczny". Posen. gr. 8⁰. 16 S.

Cohen, Gustave: Le théâtre en France au moyen âge. I. Le théâtre religieux. Paris, Les Éditions Rieder. 4⁰. 80 p. et plchs. fr. 16,50.

Corte, Andrea della: Figuras y motivos de la opera bufa italiana. (S.dr' aus La Revista de musica.) Buenos Aires. gr. 8⁰. 54 p.

Cœuroy, André: Panorama de la musique contemporaine. — s. nächsten Abschnitt.

Dandelot, Arthur: Opera och operett från Meyerbeers tid till våra dagar. I sv. bearb. av Carl L:son Platen. 62 p. Stockholm, Seelig & Co. Kr. 2.

De-Giovanni, Ettore: Studi di musicologia piacentina. Serie I. (Piccola biblioteca storica piacentina, n⁰ 6.) Piacenza ('27), Unione tip. piacentina. 8⁰. 45 p. [Derselbe.] Studi sull' 800 musicale piacentino. (Piccola bibliot. storica piacent., n⁰ 9.) Ebenda. 8⁰. 18 p. L 5.

Dent, Edward J.: Foundations of English opera. A study of musical drama in England during the seventeenth century. Cambridge, Univers. Press. 8⁰. XII, 242 p. 12 s.

Dolzani, Salvatore: Cenni di storia della musica, ad uso dei r. istituti magistrali. Trieste ('27), tip. del Lloyd triestino. 8⁰. p. 34.

Emmanuel, Maurice: Histoire de la langue musicale. Tome I. II. [Réimpression.] Paris, Laurens. 17×26 cm. avec 683 exemples musicaux. fr. 80.

Ferrario, Giulio: La danza nell' antica Grecia. (Biblioteca dei curiosi, nº 29.) Roma, E. Tinto. 16⁰. 31 p. L 1.

Findeisen, Nic.: Schilderungen aus der Geschichte der Musik in Rußland von den ältesten Zeiten bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts. Lieferung 1—5. [Russ. Text]. Moskau und Leningrad, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. Mit Abb., Portr. und Notenbeilagen. Je Rub. 1,75.

Gabrielli, Riccardo: I leutari ascolani. Contributo alla storia liutistica italiana, con notizie intorno ai costruttori di organi Vincenzo e Giovanni Paci. Ascoli Piceno ('27), tip. F. Fiori. 8⁰. 32 p. con 4 tavole.

Gray, Cecil: The history of music. London, K. Paul. 8⁰. 292 p. 12 s. 6 d.

Guinedot, Edmond: L'orgue d'église. Histoire et description sommaires. Lyon, Paris, E. Vitte. 16⁰. 48 p. fr. 3.

Handbuch* der Musik-Wissenschaft. Hrsg. von Ernst Bücken. Lfg. 9—30. Wildpark-Potsdam, Akad. Verlagsges. Athenaion. 4⁰. Je ℳ 2,30. Von Teilbänden liegen vollst. vor: Bücken, E.: Die Musik des Rokokos und der Klassik. (248 S.). Haas, R.: Die Musik des Barocks. (291 S.). Mersmann, H.: Die moderne Musik seit der Romantik (226 S.).

Harrison, G. B.: An Elizabethan journal: a record of those things most talked of during 1591—1594. London, Constable. 8⁰. 460 p. illus. 31 s. 6 d.

Hayes, Gerald R.: Musical instruments and their music, 1500—1750. Vol. I. The treatment of instrumental music. London, Oxford Univ. Press. 8⁰. VIII, 64 p. 4 s. 6 d.

Hoeweler, C.: Inleiding tot de muziekgeschiedenis. Amsterdam, H. J. Paris. 8⁰. 222 S. f 4,75.

Hunt, Arthur S. ed. and trans. —: The Oxyrhynchus papyri. Part 17. 4 plates. London, Egypt Explor. Soc. 328 p. 42 s.

Jannasch, Wilhelm: Geschichte des lutherischen Gottesdienstes in Lübeck von den Anfängen der Reformation bis zum Ende des Niedersächsischen als gottesdienstlicher Sprache (1522—1633). Gotha, L. Klotz. gr. 8⁰. XIV, 194 S. ℳ 8.

Jeannin, Dom: Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes. Recueillies par Dom Jeannin, et publiées avec la collaboration de Dom J. Putade et de Dom A. Chibas-Lassalle. Mélodies syriennes. II. Introduction liturgique et recueil de mélodies. Paris, Leroux. gr. 8⁰. XXVII, 682 p. fr. 120.

Junge, Gottfried: Die Geschichte des Theaters in Kiel unter der dänischen Herrschaft bis zur Errichtung einer stehenden Bühne (1774—1841). (Mittlgn. der Gesellschaft f. Kieler Stadtgeschichte. Nr. 34.) Kiel, W. G. Mühlau in Komm. 8⁰. XII, 170 S., 1 Faks.-Taf. ℳ 5.

Jurgenson, B.*: Abriß der Geschichte des Notendruckes. Nebst einem (!) Übersicht der in den 15—16 Jahrhunderten (!) erschienenen Musikalien u. der bedeutenden Notendrucker. Notenstecher u. Verleger der 15—18 Jahrhunderte (!). [Russ. Text.]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 190 S. u. 7 faks. Taf. Rub. 2,75. [Titel deutsch u. russ.]

Kinloch, T. F.: An historical account of the church hymnary. Rev. ed. London, Heffer. 8⁰. 110 p. 3 s. 6 d.

Kryzhanovsky, Ivan Ivanovich: The biological bases of the evolution of music; tr. by S. W. Pring. New York, Oxford. 8⁰. 64 p. $ 1,20.

Lachmann, Robert: Musik des Orients. Mit 12 Bildern u. 14 Notenbeispielen. (Jedermanns Bücherei. Abt.: Musik.) 8⁰. 136 S. Hlw. ℳ 3,50.

Lamprecht, Irmgard: Kirchengeschichte der Neuzeit. Zur Geschichte d. evang. geistl. Liedes. H. 1. Anfänge u. Reformationszeit. H. 2. Die Reformationszeit u. d. Zeitalter d. Dreißigjähr. Krieges. (Quellenhefte zum Arbeitsunterricht.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8⁰. 32 u. 26 S. Je ℳ 0,60.

Laurencie, Lionel de: Les luthistes. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8⁰. 128 p. fr. 14.

Lazzari, Alfonso: La musica alla corte dei duchi di Ferrara. Ferrara, s. a., Industrie grafiche. 4⁰. XVI p.

Levinson, André: La Argentina. Essai sur la danse espagnole. Paris, Éditions des chroniques du jour. 32 reproductions en phototypie. fr. 100—180.

Lightwood, James T.: Methodist music in the 18th century. London, Epworth Pr. 8⁰. 56 p. 1 s.

Machabey, A.: Histoire et évolution des formules musicales du Ier au XVe siècle de l'ère chrétienne. Paris, Payot. 8⁰. fr. 25.

Malsch, Rudolf: Geschichte der deutschen Musik, ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben. Mit

zahlr. Notenbeisp. u. Bildern. 2. verb. Aufl. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8⁰. XII, 361 S. ℳ 6,75 (8,75).

Matthay, Tobias: The slur or couplet of notes in all its variety, its interpretation, and execution. London, Oxford Univers. Pr. 8⁰. 4 s.

Metcalf, Frank Johnson: Stories of hymn tunes. New York, Abingdon. 8⁰. 224 p. $ 1,50.

Mic, Constant: La comedia dell' arte ou le théâtre des comédiens italiens des XVIᵉ, XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles. Paris, J. Schiffrin, Aux éditions de „la Pleiade". 4⁰. 239, XIV p., avec gravs.

Milligen, S. van: Ontwikkelingsgang der muziek van de oudheid tot onzen tijd. Met medewerking van Sem Dresden. IIIᵈᵉ druck. Groningen, J. B. Wolters' U. M. 8⁰.

Monaldi, Gino: J teatri di Roma negli ultimi tre secoli. Napoli, Ricciardi. 8⁰. 218 p. L 10.

Moser, Hans Joachim: Geschichte der deutschen Musik. In 3 Bdn. Bd. 3. Geschichte d. deutschen Musik vom Auftreten Beethovens bis zur Gegenwart. 2., durchges. Aufl. Stuttgart, Cotta Nf. gr. 8⁰. XII, 525 S. [Dasselbe.] Bd. 2. Vom Beginn des 30jähr. Krieges bis zum Tode Josef Haydns. 4. Aufl. Unveränd. Abdruck der durchges. 3. Aufl. Ebenda. XVI, 470 S. Je ℳ 16, Hlw. ℳ 19, Lw. ℳ 20, Hldr. ℳ 28.

Naumann, Emil: Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. neu bearb. u. bis auf die Gegenwart fortgeführt von Eugen Schmitz. Einl. u. Vorgesch. von Leopold Schmidt. 30 Kunst- u. 32 Notenbeil., 273 Textabb. 9. Aufl. Stuttgart, Union. gr. 8⁰. VIII, 800 S. Geb. ℳ 20.

Naylor, E. W.: ed. Shakespeare music: music of the period. 2nd ed. London, Allen & Unwin. 4⁰. Geb. 10 s.

Nelle, Wilhelm: Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes. Mit 1 Titelb. u. 40 Abb. im Text. In 3., erweit. Aufl. hrsg. von Karl Nelle. Leipzig, Schloessmann. 8⁰. 316 S. Lw. ℳ 7,50.

Pasquale, Damiano di: Storia dell' arte organaria in Sicilia dal secolo XV al secolo XX [Segue:] Francesco La Grassa: Francesco La Grassa, fabbricante d'organi strumenti-liturgici: cenni biografici (1802—1867). Palermo, tip. Trinacria. 8⁰. 32 p.

Pastore, A.: La musica greca. In: Annuario del r. istituto magistrale P. Villari, Napoli 1925–26, 1926–27. Napoli, tip. G. Lucina. 8⁰. 78 p.

Piguet, Edgar: L'évolution de la pastourelle du XIIᵉ siècle à nos jours. Publications de la Société suisse des traditions populaires. Basel ('27). 8⁰.

Prado, Germán: Historia del Rito Mozárabe y Toledano. Estudio premiado por la Real Academia de Toledo en el Certamen habido con ocasión del VII Centenario de la Catedral Toledana. Abadía de Santo Domingo de Silos. gr. 8⁰. 122 p. 5 pes.

Psellos. Chronographie ou Histoire d'un siècle de Byzance (976—1077). Tome II. (Collection byzantine.) Paris, Société d'édition „Les Belles Lettres". fr. 25.

Reynolds, Harry: Minstrel memories. The story of Burnt Cork Minstrelsy in Great Britain from 1636 to 1927. London, Alston Rivers Ltd. 8⁰. 12 s. 6 d.

Ribera, Julián: Historia de la música arabe medieval y su influencia en la Española. Madrid, Editorial Voluntad.

Ribera, Julián: La música de la Jota Aragonesa. Ensayo histórico. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan.

Rieber, Karl Friedrich: Oberrheinische Meisterwerke der Kirchenmusik aus dem Mittelalter und der Reformationszeit. Lörrach, Julius Umbach. gr. 8⁰. 48 S.

Riehl, W. H., Zur Geschichte der romantischen Oper. Berlin-(Charlottenburg), Weltgeist-Bücher. kl. 8⁰. 180 S. Geb. ℳ 1,80.

Riemann, Hugo, Prof. Dr.: Katechismus der Musikgeschichte. 2. Teil. Geschichte der Tonformen. Übersetzung von Prof. N. Kaschkin. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 215, II S. Rub. 1,50.

Rooth, Erik: Ein neuentdeckter niederländischer Minnesänger aus dem 13. Jahrhundert. Lund, Gleerup. 8⁰. 59 S., 1 Taf. Kr. 2,50.

Salazar, Adolfo: Música y Músicos de hoy. Ensayo sobre la música actual. Madrid, Ed. Mundo Latino. 8⁰. 6 pes.

Salomon, Gerhard: Das kirchliche Mittelalter. (Literaturkundliche Lesehefte. U. 2.) Leipzig, Teubner. 8⁰. 32 S. Best.-Nr. 4289. ℳ 0,70.

Schnitzler, Hugo: Die Entwicklung der Musik in graphischer Darstellung. Essen, Rheinischer Musikverlag. 4⁰. 40 S., 1 Taf. ℳ 3.

Scholes, Percy, A.: A miniature history of music: for the general reader and the student. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 52 p. 1 s. 6 d.

Schünemann, Georg*: Geschichte der deutschen Schulmusik. (Handbücher d. Musikerziehung.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4⁰. VII, 397 S. m. Abb. ℳ 16 (18).

Subirá, José: La Tonadilla Escénica. Tomo Primero. Concepto, Fuentes y Juicios, Origen é Historia. Madrid, Tipografia de Archivos. 4⁰. 468 S., ohne Musik. 15 pes.

Szczepańska, Marja: Eine Hymne aus dem XV. Jh. zur Ehre des hl. Stanislaus. [In poln. Sprache.] (S. A. aus „Przegląd muzyczny". Posen. gr. 8⁰. 20 S. [Dieselbe.] Zur Geschichte der mittelalterlichen Musik in Polen. 1. Tl. [In poln. Sprache.] (S. A. aus „Hosanna".) Tarnów. 8⁰. 8 S.

Thalhofer, Franz Xaver: Unterricht und Bildung im Mittelalter. (Sammlung Kösel. Bd. 105.) München, Kösel & Pustet. kl. 8⁰. VII, 183 S. Lw. ℳ 3.

Tiessen, Heinz: Zur Geschichte der jüngsten Musik s. unter Abschnitt IV: Melosbücherei.

Uldall, Hans*: Das Klavier-Konzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte u. spätere Entwicklung. (Sammlg. musikwissenschaftl. Einzeldarstellgn. H. 10.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VIII, 119 S. ℳ 5.

Unger, Hermann: Musikgeschichte in Selbstzeugnissen. München, Piper & Co. 8⁰. 474 S. ℳ 8 (10).

Untersteiner, Alfredo: A short history of music. Transl. by S. C. Very. London, Lane. 8⁰. 358 p. 7 s. 6 d.

Vatielli, F.: La scuola musicale bolognese. [In: Strenna storica bolognese. Bologna, tip. Azzoguidi, 1928. 8⁰. 96 p. con 6 tav. L 5.]

Velde, Ernest van de: L'évolution de la musique populaire. Conférence. Nouvelle éd. Tours, E. van de Velde. 8⁰. 21 p. fr. 2. [Derselbe.] Petite histoire de la musique, de l'antiquité à nos jours. Nouvelle éd. Tours, ebenda. 8⁰. 94 p. fr. 6.

Volbach, Fritz: La Orquesta Moderna. Traducción del Mtro. Roberto Gerhard. — Colección „Labor". Sección V. Música, no. 155—156. Barcelona. 400 p.

Westphal, Kurt: Die moderne Musik. (Aus Natur u. Geisteswelt. Bd. 1007.) Leipzig, Teubner. kl. 8⁰. 152 S. Geb. ℳ 3.

IV.

Biographien und Monographien

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Abrahamsen, Erik: Radiolytterens Musikförer. Kopenhagen. 8⁰. 60 p. Kr. 1,75.

Académie nationale de musique et de danse. „La danse à l'Opéra." [Texte de Louis Laloy.] Paris, Théo Brugière. 4⁰. 72 p. 52 photographies. fr. 25 und 125.

Das **Adamsspiel** (Adam, drame anglo-normand du XIIᵉ siècle). Anglonormannisches Mysterium d. 12. Jhs. Hrsg. von Karl Grass. 3. verb. Aufl. (Romanische Bibliothek. 6.) Halle (Saale), Niemeyer. 8⁰. LXXV, 112 S. ℳ 5.

Aerde, Raymond van: Beknopte geschiedenis van het muziekconservatorium van Mecheln. Mecheln, Gebr. Laurent. 8⁰. 36 p.

Agoult, Marie d'.: Memoiren s. nächsten Abschnitt unter Liszt.

Aldrich, Rich.: Musical discourse from the New York Times. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 306 p. 12 s. 6 d.

Andersson, Nils: Svenska låtar. Medelpad. 4:o. (4), 176 p., 2 pl. Stockholm, Bonnier. Kr. 16. [Derselbe.] Svenska låtar. Hälsingland och Gästrikland. I. 4:o. 210 p., 1 bl. rättelser. Ebenda. Kr. 18,50.

Angelis, A. de: Teatro reale dell' Opera. — Stagione lirica inaugurale. Roma, Sindac. Arti grafiche. [Derselbe.] La Scala, dalle origini all' ordinamento attuale. Milano, Libr. Ed. Milanese.

Anglès, Higini: Una Collecció de Polifonia del segle XVI. (Extret dels „Estudis Universitaris Catalans" XII [1927]). Barcelona, 1928. 8⁰. 23 p.

Arnaudas, Miguel: Colección de Cantos Populares de la Provincia de Teruel. Zaragoza ('27), Litografia de Marín. Text mit Melodien.

Aubel, Hermann und **Marianne:** Der künstlerische Tanz unserer Zeit. Mit 110 großen Bildseiten. (Die blauen Bücher.) Königstein i. Taunus, Langewiesche. 4⁰. VIII S. m. Abb., 110 S. Abb. ℳ 3,30.

Baldelló, Francesc: La Confraria de Músics de Barcelona. [von 1599] Extret de „La Paraula Cristiana". Núm. 44. Agost 1928. gr. 8⁰. 16 p.

Balfoort, D. T.: De viool en hare meesters. 's Gravenhage, Kruseman. 8⁰. F 6,50.

Baresel, Alfred: Opernführer. Inhalt, Art u. Geschichte d. Standwerke des deutschen Spielplans. (Lehrmeister-Bücherei. Nr. 916—921.) Leipzig, Hachmeister & Thal. kl. 8⁰. VIII, 277 S. ℳ 2,40.

Belaiew, V.: Staatliches Stanislawsky's Opern-Studio. [Russ. Text]. Moskau, Verlag der Gesellschaft der Freunde des Stanislawsky's Opern-Studios. gr. 8⁰. 58, 2 S. mit Abb. u. Portr. Rub. 2.50.

Berg, David Eric: The organ, composers and literature. New York, The Caxton institute incorporated. 8⁰. VI, 122 p.

Bericht* über den deutschen Kongreß für Kirchenmusik vom 19.-22. April 1927. Hrsg. von der Staatl. Akademie f. Kirchen- u. Schulmusik in Charlottenburg. Kassel, Bärenreiter-Verlag. gr. 8⁰. 128 S. ℳ 6 (8).

Bericht* über die dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. vom 2.–7. Okt. 1927. Hrsg. durch Christhard Mahrenholz. Kassel, Bärenreiter-Verlag. 4⁰. II, 212 S. m. Abb., 2 Taf., 8 S. Notenbeil. ℳ 9 (12).

Borrow, George: Celtic bards, chiefs and kings. Ed. from the MS. by H. G. Wright. London, Murray. 8⁰. 380 p. 12 s.

Boucher, P., et P. Gaffet: Toutes les danses pour tous. Etude détaillée des danses classiques et du one step, fox-trot, tango, maxixe ... Illustr. 2ᵉ édition. Paris, Amand-Girard. 16⁰. VIII, 102 p., fig., pl. fr. 5.

Bouteron, Marcel: Danse et musique romantiques. Paris, Le Goupy. 8⁰. 183 p. avec figures.

Bruinier, J. W.: Das deutsche Volkslied. 7., verb. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. 7.) Leipzig ('27), Teubner. kl. 8⁰. VI, 125 S. Geb. ℳ 2.

Cametti, A.: I musici di Campidoglio ossia il „concerto di tromboni e cornetti del Senato e inclito populo romano" dal 1524 al 1818. Roma, R. Società Romana di Storia Patria. [Derselbe.] La musica teatrale a Roma cento anni fa. „Olivo e Pasquale" du Donizetti. Roma, A. Manuzio.

L'ancien **Cantatorium** de l'église de Strasbourg. Manuscrit additionnel 23922 du Musée Britannique, édité par D. André Wilmart, avec un mémoire de M. l'abbé J. Walter. Colmar, Éditions Alsatia. XXII, 115 p. 3 plchs hors texte. fr. 50.

La **Chanson** royale en France. Recueil historique et populaire. Préface par Jean de la Laurencie. Paris, Editions du Pigeonnier. 8⁰. fr. 25—150.

Chevaillier, Lucien: La musique. (La civilisation européenne moderne. To XIII, 2.) Paris, E. de Boccard. 8⁰. fr. 12.

Cœuroy, André: Panorama de la musique contemporaine. Stravinski – Prokofiev – Falla – Bartok – Szymanowski – Schœnberg – Hindemith – Honegger – Auric – Milhaud – Poulenc. Paris, S. Krah. 8⁰. 230 p. fr. 18.

Combarnons, Victor: L'histoire du Grand-Théâtre de Marseille. (Notes et souvenirs. 31 Octobre 1787 — 13 Nov. 1919. Marseille, Société anonyme du radical de Marseille et de l'imprimerie méridionale. gr. 8⁰. fr. 40.

Czyborra, Albert: Bilder aus dem deutschen Musikleben. Für den Schulgebr. hrsg. (Aus deutschem Schrifttum u. deutscher Kultur. Bd. 184/185.) Langensalza, Beltz. 8⁰. 95 S. m. z. T. eingekl. Abb. ℳ 0,60 (1).

Dessauer, Renata: Das Zersingen. Ein Beitrag zur Psychologie d. deutschen Volksliedes. (Germanische Studien. H. 61.) Berlin, E. Ebering. gr. 8⁰. 99 S. ℳ 4.

Donati-Petténi, G.: L'istituto musicale Gaetano Donizetti; la cappella musicale di Santa Maria Maggiore; il museo Donizettiano. In appendice: elenco generale degli allievi e cenni sulla loro carriera, a cura di Guido Zavadini. Bergamo, Ist. ital. d'arti grafiche edit. tip. 8⁰. XV, 277 p. con 5 tav.

Druskin, M.: Neue Klaviermusik. Mit systematischer Übersicht der zeitgenössischen Klavierliteratur. Vorwort von Igor Glebow. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag „Triton". gr. 8⁰. 112 S. Rub. 1,60.

Dumesnil, René: Musiciens romantiques. Portraits hors texte gravés sur cuivre par G. Gorvel, P. Gandon et E. Vuralt. Portraits, lettrines gravés sur bois par Constant le Breton. Paris, éditions du Trianon. Fol. 77 p.

Duncan, Isadora: Ecrits sur la danse. Manuscrits inédits. Paris, éditions du „Grenier". 4⁰. 89 p.

Edwards, George Thornton: Music and musicians of Maine. Portland, Me., Southworth Press. 8⁰. 567 p. il. $ 7,50.

Emlékkönyv. A Fodor-Zeneiskola huszonötéves jubileuma alkalmából kiadta: az intézet jubiláris bizottsága 1903—1928. Szerkesztette a jubiláris bizottság megbízásából: Fodor Gyula. Budapest [Athenaeum]. gr. 8⁰. 160 S., Titelb.

10. Deutsches Sängerbundesfest Wien 1928. Offizielles **Erinnerungsalbum,** mit 250 Bildertaf. Wien, R. Lechner (Wilh. Müller) in Komm. 17×24,5 cm. XXXII, 240 S. Lw. ℳ 7,20.

Festschrift anläßlich der gemeinschaftlichen Gedenkfeier der Saiteninstrumentenmacher (früh. Geigenmacher-) Innung u. d. Saitenmacher-Innung zu Markneukirchen zur Erinnerung an ihre Gründungsjahre 1677 u. 1777 am 25. Sept. 1927. Markneukirchen, Verlag d. Innungen. Leipzig, Papiermühlenstr. 67, E. Bräter. 8⁰. 144 S. m. Abb. ℳ 3.

Heidelberger Festspiele 1928. **Festspielbuch.** Berlin-Schöneberg, Das Theater Verlagsges. 8⁰. 73 S. 23 S. Abb. ℳ 1,50.

[Erschien gleichzeitig in engl. Sprache.]

Ostpreußische **Fischertänze.** Hrsg. vom Ostpreuß. Spiel- u. Tanzkreis. Königsberg Pr. (Paulstr. 2), Hauptwohlfahrtsstelle f. Ostpreußen. 15,5× 23,5 cm. 28 S. m. 1 Fig., 3 S. Abb. ℳ 1,20.

Fluhrer, Wilhelm: Der Frankfurter Liederkranz 1828 bis 1928. Ein Ausschnitt aus d. Frankfurter u. d. deutschen Kulturgeschichte. Frankfurt a. M., Voigt & Gleiber. 4⁰. 102 S. ℳ 3.

Fouilloux, Jacques du: La Vénerie de J. du F., précédée d'une notice biographique sur l'auteur par M. Pressac et d'une bibliographie des éditions de „la Venérie". Paris, Emile Nourry. 4⁰. LV, 267 p.

Garitaonandia, Victor de: Eliz-Abestiak. (baskisch). San Sebastián. Jaungoiko-Zale'ren Irarkolan. 12⁰. 743 p. Mit Choral- und Baskischen Melodien.

Gassenhawerlin* u. Reutterliedlin zu Franckenfurt am Meyn. Bei Christian Egenolf 1535. Faks. Ausg. d. ältesten Frankfurter Liederbuch-Druckes als Festgabe d. 4. deutschen Musikfachausstellg. zu Frankfurt im Juni bis Aug. 1927, hrsg. u. eingel. v. Hans Joachim Moser. [Mit 4 Stimmen.] Discantus. Altus. Tenor. Bassus. Augsburg, ('27), Filser. 15×19 cm. 15 S.; (89 S.; 96 S.; 191 S.; 95 S. in 7,5×9,5 cm.) In Karton ℳ 5.

Gedenkschrift* für Hermann **Abert.** Von s. Schülern. Hrsg. von Friedrich Blume. [Nebst Beilage.] Halle, Niemeyer. gr. 8⁰. [Hauptwerk.] VII, 189 S., 1 Fks., 1 Titelb. — Beilage: Seb. Sailer: Erschaffung d. Adams u. d. Eva. Von Kain u. Abel. 32 S. ℳ 11 (13).

Gennrich, Friedrich*: Rondeaux, Virelais und Balladen. Aus d. Ende d. 12., d. 13. u. d. 1. Drittel d. 14. Jh. mit den überlieferten Melodien. Bd. 2. Materialien, Literaturnachweise, Refrainverz. (Gesellsch. f. roman. Literatur. Jg. 22. 1927. Der ganzen Reihe Bd. 47.) Göttingen. Halle a. S., Niemeyer in Komm. gr. 8⁰. XIV, 351 S. ℳ 26.

Giacomo, Salvatore di: Il conservatorio dei Poveri di Gesū Cristo e quello di S. M. di Loreto (I quattro antichi conservatorii di musica a Napoli; no. 3). Palermo, R. Sandron. 8⁰. 275 p. con 8 tav. L 15.

Gleisner, Martin: Tanz für Alle. Von der Gymnastik zum Gemeinschaftstanz. Mit 42 Abb. (Prometheus-Bücher.) Leipzig, Hesse & Becker. 8⁰. 172 S. Lw. ℳ 3,60.

Grace, Harvey: („Feste" of the „Musical Times") — A Musician at large. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 256 p. 6 s.

Guerriero, Ettore: I canti carnascialeschi di Pietro Trinchera. (Estr. da *Il folklore italiano,* a. III. no 2.) Catania, libr. Tirelli di F. Guaitolini. 8⁰. 18 p.

Gutierrez, B., Piazza della scala nella vita e nella storia. Milano, Libreria Milanese. 4⁰. L 40.

Hadden, J. Cuthbert: Modern musicians: for players, singers, and listeners. London, P. Davies. gr. 8⁰. 278 p. 5 s.

Hajek, Leo: Das Phonogrammarchiv der Akademie der Wissenschaften in Wien von seiner Gründung bis zur Neueinrichtung i. J. 1927. (Mitteilg. d. Phonogrammarchivs-Kommission 58 = Akad. d. Wiss. in Wien. Phil.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Bd. 207, Abh. 3.) Wien, Hölder – Pichler – Tempski. 8⁰. 22 S. ℳ 1.

Hatzfeld, Johs.: Westfälische Volkslieder mit Bildern u. Weisen. (Musikal. Sätze von Theodor Ritter). (Landschaftliche Volkslieder. H. 9.) Münster i. W., Aschendorffsche Verlh. 8⁰. 140 S. m. Abb. ℳ 2,90.

Hauffen, Wolfgang: Das serbische Volkslied in der tschechischen Literatur. (Veröffentlichgn. d. Slavistischen Arbeitsgemeinschaft an d. Deutsch. Univ. in Prag. Reihe 1, H 4.) Reichenberg, Gebr. Stiepel. gr. 8⁰. 45 S. ℳ 2,20.

Helms, Anna, u. Julius Blasche: Geestländer Tänze. Klaviersatz von W. Koehler-Wümbach. 3. verb. u. umgearb. Aufl. Leipzig, Teubner. 15,5×21,5 cm. 24 S. ℳ 1,20.

Hérelle, G.: Études sur le théâtre basque. Le répertoire du théâtre tragique. Cycles de l'ancien testament, du nouveau testament, de l'hagiographie, de l'antiquité profane, des chansons de geste, des romans d'aventures et de l'histoire légendaire. Catalogue analytique. Description des manuscrits. Analyse des sujets traités. Indication des sources. Bibliographie. Bayonne, Impr. du „Courrier". 4⁰. 148 p. et facsimilé.

Herrmann, Heinrich: Die Regensburger Klavierbauer Späth u. Schmahl und ihr Tangentenflügel. [Erlanger] Inaugural-Dissert. Bayreuth, Seligsberg in Komm. 8⁰. VII, 100 S. m. Abb. 1 Taf. ℳ 3.

Horna, Konstantin: Die Hymnen des Mesomedes. (Akad. d. Wissenschaften in Wien. Philos.-hist. Kl. Sitzungsberichte. Bd. 207, Abh. 1.) Wien, Hölder – Pichler – Tempsky in Komm. gr. 8⁰. 40 S. ℳ 2.

Hull, Eleanor: Folklore of the Britith isles. Pref. by R. R. Marett. London, Methuen. gr. 8⁰. 330 p. 7 s. 6 d.

Huschke, Konrad: Unsere Tonmeister unter einander. (Bd. 1—5.) Pritzwalk, A. Tienken. 8⁰. Geb. je ℳ 2.
(1.) Franz Schubert u. Ludw. v. Beethoven. 114 S. m. Abb. — (2.) Rich. Wagner u. Jhs. Brahms. 100 S. m. Abb. — (3.) Rob. Schumanns Beziehgn. zu Mendelssohn-Bartholdy, Rich. Wagner u. Fr. Liszt. 134 S. m. Abb. — (4). Joh. Brahms, A. Bruckner u. Hugo Wolf. 92 S. m. Abb. — (5.) Carl Maria von Webers Beziehgn. zu L. van Beethoven u. Fr. Schubert. Anton Rubinstein und H. v. Bülow. A. Rubinstein über Fr. Liszt. Johannes Brahms. Joh. Strauß u. Hans von Bülow. Engelbert Humperdinck u. Hugo Wolf. H. Wolf u. Detlev von Liliencron. Johs. Brahms u. Elisabeth von Herzogenberg. 139 S. m. Abb.

L'instituto musicale Nicolò Piccinni [in Bari]. Due anni di vita, maggio 1925-1927. Bari ('27), tip. f.lli Laterza & Polo. 8⁰. 43 p.

Staatl. akad. Hochschule für Musik in Berlin zu Charlottenburg. **Jahresbericht*** für die Zeit vom 1. Oktober 1927 bis zum 30. September 1928. (Hrsg.: Georg Schünemann.) [Berlin-Charlottenburg, staatl. akad. Hochschule für Musik.] 4⁰. 119 S., mehr. Taf.

(John, Alois:) Festschrift zum 60jähr. Jubiläum des Franzensbader Stadttheaters. Franzensbad, Stadtgemeinde. 4⁰. 14 S. m. Abb. Kr. 2.

Scenische **Kantaten.** (3 Einakter.) G. Fr. Händel: Apollo u. Daphne. (Deutsche Übertr. von Franz Notholt.) G. Fr. Händel: Lucrezia. (Bearb. u. Übers. von Georg Göhler.) Joh. Seb. Bach: Phöbus und Pan. (Text von Picander.) Textb. Göttinger Händel-Festspiele 1928. Göttingen, R. Kuhnhardt. 8⁰. 20 S. ℳ 0,50.

Kantele — ja jouhikkosävelmiä [Kantele- u. jouhikkomelodien]. Eingel. u. hrsg. v. A. O. Väisänen. (Text finnisch und deutsch.) Helsinki, Suomal. Kirjall. Seura (Suomen Kansan sävelmiä V). 8⁰. XCI, 140 S.

Kapp, Julius: Das Opernbuch. (Völlig neu bearb. u. erg. Ausg. 14.—18. Ts.) Leipzig, ('29), Hesse & Becker Verl. kl. 8⁰. 626 S. Lw. ℳ 5.

Kemmerling, Franz: Die Thomasschule zu Leipzig. Eine kurze Geschichte von ihrer Gründung 1212 bis zum J. 1927. Mit 42 Abb. auf 33 Taf. Leipzig, ('27), Teubner. 8⁰. VIII, 96 S. Geb. ℳ 5.

Der dreißigste deutsche evangelische **Kirchengesangvereinstag** in Nürnberg vom 15.—17. Okt. 1927. Kassel, Bärenreiter-Verlag. 8⁰. 73 S. ℳ 1,50.

Kobald, Karl: Klassische Musikstätten. Umgearb. u. erw. Neuausg. von „Kobald: Altwiener Musikstätten". Wien, Amalthea-Verlag. 8⁰. 366 S. Lw. ℳ 10.

Kobl, Alfred: Beiträge zur Chronik des Theaters in Baden. Mit 19 Ill. (Badener Bücherei. 18.) Baden b. Wien, Verein „Niederösterr. Landesfreunde". 8⁰. 68 S. Öst. Sch. 0,80.

Kochs, Theodor: Das deutsche geistliche Tagelied. (Münster, Dissert. von 1927.) Münster, Aschendorff. gr. 8⁰. VI, 127 S. ℳ 5,55.

Korew, S.: Musik und Gegenwart. Sammlung von Aufsätzen über musikalisch-soziale Themen. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 179 S. Rub. 1.

Krüger, Rudolf: Die Westgrenzfahrt der Berliner Liedertafel. Pfalz, Saar, Mosel, Rhein. 17. bis 26. Sept. 1927. Dargest. von R. K. Mit e. Vorw. von Otto König. (Berlin, ('27), Berliner Liedertafel [Urbanstr. 21]. gr. 8⁰. 176 S. m. Abb. ℳ 3.

Kruse, Georg Richard: Reclams Opernführer. (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 6892/6896). Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 428 S. ℳ 2 (3,20).

Kunst des Nordens. Band II. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8⁰. 250, XXV S. mit Abb. und Noten. Rub. 4. (= Die Kunst der Bauern in UdSSR. Sammelbände der Abteilung für Bauernkunst am Staatsinstitut für Kunstgeschichte, Bd. II).

Kunze, Gerhard: Die Sängerschaft zu St. Pauli in Jena 1828—1928. Hundert Jahre e. Idee u. ihrer Wirklichkeit. Mit 1 Verz. d. Mitglieder bearb. von Friedr. Mann. (Vorw.: Reinhold Schottin.) Jena, Altherrenverband d. Sängerschaft zu St. Pauli. gr. 8⁰. 364 S. m. Abb., 2 Taf. 1 Titelbild. Lw. ℳ 12. — Wird nur an Bundes- bezw. Verbandsbrüder abgegeben.

Lämmel, Rudolf: Der moderne Tanz. Eine allgemeinverständl. Einf. Berlin-Schöneberg, P. J. Oestergaard. gr. 8⁰. 216 S. m. Abb., 96 S. Abb. Geb. ℳ 5.

Lejay, Charles: Du café-concert au théâtre-chantant de Georgius. Paris, Labbé. 8⁰. 32 p. et gravs. fr. 2,50.

Das Rostocker **Liederbuch*** nach den Fragmenten der Handschrift neu hrsg. von Friedr. Ranke u. J. M. Müller-Blattau. (Schriften d. Königsberger Gelehrten-Gesellschaft. Geistes-

wissenschaftl. Kl. Jahr 4, H. 5.) Halle, ('27), Niemeyer. 4⁰. 114 S. 5 Taf. ℳ 10.

Die Weingartner **Liederhandschrift** in Nachbildung; vergl. voriges Jahrbuch S. 83. Preisberichtigung des Verlegers. Halbprg. ℳ 80.

Martin, G. Currie: The Church and the hymn writers. London, J. Clarke. 8⁰. 256 p. 6 s.

Matzke, Hermann*: Aus Grenzgebieten der Musikwissenschaft. Eine Reihe von Vorträgen u. Aufsätzen. Breslau, „Quader" Druckerei u. Verlagsanstalt (in Komm.). gr. 8⁰. 129 S.

Meinhof, Maria-Magdalena: Meister der Tonkunst in Dichtungsbildern. Hrsg. von Harry Hahn. Verden-Aller, Sein und Werden Verl. 8⁰. 71 S. ℳ 1,60.

Meister der deutschen Musik in ihren Briefen. Hrsg. von H. Brandt. (Mitarb.: Alice Illersperger.) (Die Bücher der Rose.) Ebenhausen bei München, Langewiesche-Brandt. kl. 8⁰. 448 S. m. Abb. ℳ 4.

Melitz, Leo: Führer durch die Opern. Angabe des Inhalts, d. Personals u. Szenenwechsels. Neue, bis zur Gegenwart erg. Ausg. Bearb. von Oskar Leo Melitz. Berlin, Globus-Verl. kl. 8⁰. 448 S. Lw. ℳ 3,50.

Melosbücherei*. Eine Sammlung musikal. Zeitfragen. Hrsg. von Hans Mersmann. Mainz, Melosverlag. 8⁰. Je ℳ 2,80 (3,50). 1. Mersmann, Hans: Die Tonsprache der neuen Musik. 72 S. — 2. Tiessen, Heinz: Zur Geschichte der jüngsten Musik (1913—1928). Probleme u. Entwicklgn. 88 S. — 3. Strobel, Heinrich: Paul Hindemith. 92 S.

Metfessel, Milton: Phonophotography in folk music: American Negro songs in new notation. Intro, by C. E. Seashore. (N. Carolina U. P.) London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 192 p. 13 s. 6 d.

Moberg, Carl Allan: Om flerstämmig musik i Sverige under medeltiden. Uppsala Lundequistska bokhandeln. 8⁰. 92 p. Kr. 2.

Morazzoni, G.: La scala attraverso l'immagine. Saggio iconografico. Milano, a cura dell' Assoc. „Gli amici del museo teatrale". 4⁰. L 50.

Deutsche **Musikbücherei.** Regensburg, Bosse. 8⁰. — Bd. 63. Fischer, Wilhelm: Beethoven als Mensch. 316 S., 1 Taf. Geb. ℳ 5. — Bd. 37, T. 1. 2. Göllerich, Aug.* — Anton Bruckner. Ein Lebens- u. Schaffens-Bild von Aug. Göllerich. Nach dessen Tod ergänzt und hrsg. von Max Auer. Bd. 2, Tl. 1. (St. Florian 1: Textb.) 390 S. m. Taf. Bd. 2,2. (St. Florian 2: Notenbeilagen.) 258 S. Geb. ℳ 5 u. ℳ 10.

Schlesisches **Musikfest,** Görlitz vom 30. Mai bis 3. Juni 1928 in der Stadthalle. Görlitz, Hoffmann & Reiber. 8⁰. 80 S. mehr. Taf., 1 Pl. auf d. Umschl. ℳ 1.

Narciss, Georg Adolf*: Studien zu den Frauenzimmergesprächspielen Georg Philipp Harsdörfers [1607—1658]. Ein Beitrag zur deutschen Literaturgesch. d. 17. Jh. Leipzig, H. Eichblatt. gr. 8⁰. VII, 221 S. ℳ 9 (11).

150 Jahre Bayerisches **National-Theater:** Hrsg. von der Generaldirektion d. Bayer. Staatstheater. Schriftl.: Arthur Bauckner. (Geleitw.: Clemens Frhr. v. Franckenstein.) München, G. Hirth. 4⁰. VII, 312 S. m. Abb., 1 eingedr. Faks. Lw. ℳ 18.

Nerval, Gérard de: Notes d'un amateur de musique, avec une introduction de André Cœuroy. Paris ('26!), les Cahiers de Paris. 16⁰. 109 p.

Nestriepke, Siegfried: Das Theater im Wandel der Zeiten. Berlin, Deutsche Buchgemeinschaft. 8⁰. 555 S., 35 Taf.

[Nur für Mitglieder, nicht im Handel.]

Neubauer, Johann: Geschichte des Oldenburger Wirtschaftsbürger-Männergesangvereines von seiner Gründung i. J. 1887 bis zu seiner 40 jähr. Jubelfeier i. J. 1927. Sopron [Oedenburg] ('27), Röttig-Romwalter Druckerei. 8⁰. 64 S., Pengö 1.

Neumann, Klemens: Ein Krippenspiel. Nach alten Spielen u. Weisen, insbes. aus Schlesien zsgst. 5. Aufl. Mainz, Matthias-Grünewald-Verl. 8⁰. 30 S. ℳ 1,20.

Newmarch, Rosa: The Concert — gœr's library of descriptive notes. Vol. I. London, Oxford Univers. Press. 8⁰. 128 p. 3 s. 6 d.

Norlind, Tobias: Föreläsningarnas och studiecirklarnas musikhandbok. Stockholm, Klioförlag. 56 p. Kr. 1,50. [Derselbe.] Några livsbilder och kulturbilder ur musikens värld. Minnesteckningar om och av berömda mästare. Populär musikhistorisk läsebok för alla musikintresserade. Stockholm, Klioförlag. 86 p. Kr. 3.

Noverre, J.-G.: Lettres sur la danse et sur les ballets, précédées d'une vie de l'auteur par André Levinson. Paris, Éditions Duchartre & van Buggenhoudt. 4⁰. 272 p., portr., 24 plchs. fr. 175—450.

Nyblom, Knut: Hör, I Orphei drängar! Skildringar ur sångsällskapet O. D:s levnad 1913—1928. Uppsala, Almqvist & Wiksell. 8⁰. xj, 461 p, 3 pl. Kr. 7.50.

Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Materials. Vol. I. Fasc. 1. Barcelona. 1928. 4⁰.

96 p. 8 pes. — Fasc. 2. 4⁰. 388 p. [Mit Melodien.] 25 pes. — Vol. II. 4⁰. 460 p. [Mit Melodien.] 30 pes.

Ottolenghi, Giuseppe: Nel centenario della Accademia filarmonica di Casalmonferrato; MDCCCXXVII—MCMXXVII. Casale Monferrato ('27), tip. già f.lli Torelli. 8⁰. 42 p. L 5.

The **Oxford** provençal Chansonnier. Diplomatic edition of the manuscript of the Bodleian library Douce 269 with intro. and appendices, by William P. Shepard. Paris, les Presses universitaires de France. 8⁰. XX, 251 p. et fac-simile. = Elliott Monographs in the romance languages and literatures ed. by E. C. Armstrong. 21.

Pharaon, S.: La guerre en chansons. Recueil de chansons et chansonnettes de la grande guerre 1914—1918. [Dampremy, L. Arrotin-Quinet.] 4⁰. 38 p. port. fr. 10.

Piguet, Edgar*: L'Evolution de la pastourelle du XIIe siècle à nos jours. (Publications de la Société suisse des traditions populaires 19.) Basel ('27), Helbing & Lichtenhahn. 4⁰. 207 S. ℳ 6,50.

Pinck, Louis: Verklingende Weisen. Lothringer Volkslieder gesammelt und hrsg. Metz ('26!), Lothringer Verlags- u. Hilfsverein. 4⁰. 317 p. avec ills. et musique.

[Angezeigt in: Bibliographie de la France '28. No. 23.]

Sächsische Staatstheater. **Programmbuch** zum Sinfoniekonzert im Opernhaus. (Freitag, am 11. Mai 1928.) Mit Einf, von Walter Petzet. Notenschrift von Kammermusikus Blochwitz. Dresden, Buchdr. d. Wilhelm u. Bertha von Baensch-Stiftg. 8⁰. 12 S. ℳ 0,40.

Rahlfs, Heinz: Die Städtischen Bühnen zu Hannover und ihre Vorläufer in wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht. Hannover [Techn. Hochschule], Wirtschaftswissenschaftl. Gesellschaft zum Studium Niedersachsens. gr. 8⁰. VIII, 122 S. ℳ 3.

Rathgeber, Ernst: Ave Maria. Ein Advent-Spiel. Nach einem apokryphen Kindheitsevangelium (Pseudo-Matthäus-Evangelium) in szenische Bilder gebracht. Basel, Geering. 8⁰. 30 S. ℳ 1.

Ripollés, Vicente: El Drama Litúrgico. Conferrencia leida en la sesión de apertura del curso de 1928 del Centro de Cultura Valenciana. Valencia, Imprenta Hijo de F. Vives Mora. gr. 8⁰. 36 p. mit Musik.

[Schlesinger, Ernst]: Ur Mazerska Kvartettsällskapets Havder. Stockholm (Isaac Marcus Tryckeri). 8⁰. 24 p.

[Nicht im Handel.]

Schlipköter, Gust. u. Wilhelm: Schmücket das Fest! Bd. 4. Krippenspiele und Weihnachtsaufführungen. 11. Tsd. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. kl. 8⁰. 144 S. ℳ 1.50.

Scholze, Johannes: Opernführer, Operette und Ballett mit Einf., geschichtl. und biograph. Mitteilgn. u. 37 Abb. 8. völlig neubearb. Aufl. Berlin ('29), S. Mode. 8⁰. 423 S. Lw. ℳ 6,50.

Schrickel, Leonhard: Geschichte des Weimarer Theaters, von s. Anfängen bis heute. Mit 63 Taf. auf Kunstdr. u. e. Zeichng. im Text nach alten und neuen Orig. Weimar, Panse. gr. 8⁰. VII, 283, ℳ 13,50 (15).

Schuftan, Werner: Handbuch des Tanzes. Mannheim, Rupprechtstr. 10, Deutscher Chorsängerverband u. Tänzerbund. gr. 8⁰. 111 S., 31 S. Abb., 1 Titelb. Lw. ℳ 5.

Schuhmacher, Wilhelm*: Leben und Seele unseres Soldatenlieds im Weltkrieg. Deutsche Forschungen. (H. 20.) Frankfurt a. M., Diesterweg. gr. 8⁰. VII, 253 S. ℳ 9,20.

Schultz, Willi: Schüddel de Büx. Eine Auswahl von Volkstänzen für Volkstanzlehrgänge in Tanzkreisen, Schulen und Jugendvereinigg. Hrsg. mit Einstimmgn. von Erich Blödorn. Leipzig, Teubner. 15,5 × 21,5 cm. 20 S. ℳ 1.20,

[Schulze, Friedrich:] Sechzig Jahre Neues Theater, Leipzig. 1868—1928. [Vorw.: Guido Barthol.] Leipzig, M. Beck. gr. 8⁰. 24 S. m. Abb. ℳ 1.

Skierkowski, Władijsław: Puszcza Kurpiowska w pieśni. H. 1. [In poln. Sprache.] Hrsg. von der Gesellsch. der Wissenschaften zu Płozk. Płozk. 8⁰. 91 S.

St. Galler **Spiel** von der Kindheit Christi. [13. Jahrhundert.] In gekürzter Fassung frei aus dem Urtext in neuschweiz. Mundart übertr. u. zur Aufführg. einger. von Hans Reinhart. Basel, Geering. 8⁰. 42 S. ℳ 1,60.

185 Jahre **Staatsoper*.** Festschrift zur Wiedereröffnung d. Opernhauses Unter den Linden am 28. April 1928. Mit 350 Abb. Hrsg. von Julius Kapp. Berlin W 50, Atlantic Verlag. 4⁰. 192 S. Geb. ℳ 6.

Stendhal, Friedrich (Henry Beyle): Gedanken, Meinungen, Geschichten aus den Büchern über Mozart, Rossini, Bonaparte, Literatur, Länder und Leute. Ausgew. und übers. von Arthur Schurig. (Stendhal; Ausgew. Werke in 8 Bänden, Bd. 8.) Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8⁰. 706 S., 1 Taf. Geb. ℳ 8. [Derselbe.] Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase. Révision du texte et préface par Henri Martineau. Paris, „Le Divan". 16⁰. XXVII, 421 p.

Stephenson, Kurt: Hundert Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg. Hamburg, Verlag Broschek & Co. in Komm. gr. 8⁰. VIII, 257 S. m. Abb., eingedr. Fksm., zahlr. Taf. Geb. ℳ 10.

Storck, Karl: Das Opernbuch. 33.—34., verm. Aufl. Hrsg. von Paul Schwers. Stuttgart ('29), Muthsche Verlh. kl. 8⁰. 612 S. Lw. ℳ 6.

Strömberg, N. G.: Efterklang från Kronprinsens husarregementes musikkår. Malmö, Envalls bokhandel. 4⁰. 44 p. kr. 2.

Studien* zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. 15. Bd. Wien, Universal-Ed. gr. 8⁰. 125 S. mit eingedr. Notenbeisp. M. 10.

Suhr, Werner: Das Gesicht des Tanzes. (Aufsätze, geschrieben 1922—1927.) Egestorf Bez. Hamburg ('27), R. Laurer. gr. 8⁰. 40 S., 16 Taf, Geb. ℳ 3,50.

Upton, George Putnam: The standard operas, their plots and their music. New ed., enl. and rev. by Felix Borowski. Chicago, A. C. McClurg & co. 8⁰. XI, 474 p.

Usspenskij, W., und Belaiew, V.: Turkmenische Musik. Aufsätze und 115 turkmenische Musikstücke. Allgemeine Redaktion von V. Belaiew. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. XV, 377 S., mit Abb., Karte und Noten. Rub. 10.

Vallebona, G. B.: Il teatro Carlo Felice di Genova. A cura del Comune di Genova della Direzione del teatro.

Van Nuffel, Petrus: De Koninklijke Harmonie „Al groeiend bloeiend" te Aalst gedurende haar honderdjarig leven met de stichting onzer Muziekschool en het ontstaan der Aalstersche toonkundige kringen in de verleden eeuw. Merchtem, dr. Maurits Sacré. gr. 8⁰. 151 p., portr.

La **Vénerie** de Jacques du Fouilloux s. unter Fouilloux, J. du.

Verhandlungen des zweiten Deutschen Evangelischen Kirchentages 1927, Königsberg i. Pr. 17.—21. Juni 1927. Hrsg. vom Deutschen Evang. Kirchenausschuß. Berlin-Steglitz, Evang. Pressverband f. Deutschland. [Komm.: R. Hartmann, Leipzig.] gr. 8⁰. 404 S. Lw. ℳ 6,50.

Villar, Rogelio. Músicos Españoles. Madrid, Casa Editorial Hernando. 8⁰. 360 p. 6 pes.

Vitali, Arturo: La società *Amici della musica* di Ancona e i suoi primi cento concerti. Notizie ed appunti. Ancona, *Sila*, soc. ind. tip. 8⁰. 111 p. com 30 tav.

Vos, Chr. de: Radio-opera's. Geïllustreerd door H. Piek. Amsterdam, Scheltens & Giltay. 8⁰. Kplt. 30 nrs. F 9. Einzeln je F 0,35.

Die Bayerischen Staatstheater. **Wagner-** und **Mozartfestspiele.** München 1928. Hrsg. von d. Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater. Schriftltg.: Arthur Bauckner. Ausstattung: Emil Preetorius. München, G. Hirth. 4⁰. 117 S. m. Abb., 2 Pl. ℳ 2. [Erschien auch in englischer Ausgabe.]

Wegner, Alexander: Herder und das lettische Volkslied. (Friedr. Manns pädag. Magazin. H. 1178.) Langensalza, H. Beyer & Söhne. 8⁰. 46 S. ℳ 1,35.

White, Newmann I.: American Negro folk songs. Harvard U. P.) London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 514,p. 23 s.

Wimberly, L. Charles: Folklore in the English and Scottish ballads. Cambridge Univ. Pr. (Chicago U. P.) 8⁰. 466 p. 25 s.

Zehn Jahre symphonischer Musik. 1917—1927. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag der Staatlichen Akademischen Philharmonie. gr. 8⁰. 178 S. mit Abb. u. Portr. Rub. 2,50.

V.

Biographien und Monographien

(Einzelne Meister.)

Auber, Dan. F. E.: Scribe, Eugène: Des Teufels Anteil [Carlo Broschi]. Musik von D. F. E. Auber. (Bearb. d. Wiener Kammeroper. Mit e. Einf. von Rainer Simons.) Wien, Steyrermühl. 8⁰. 76 S. ℳ 0,30 = Tagblatt-Bibliothek. No. 599.

Augustinus. Combès, Gustave: Saint Augustin et la culture classique. Paris ('27), Plon. 8⁰. 131 p.

Bach, C. Philipp Emanuel: Wien-Claudi, Hertha: Zum Liedschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. Reichenberg, Gebr. Stiepel. kl. 8⁰. 84 S. Lw. ℳ 4.

Bach, Johann Sebastian: Neue Bachgesellschaft, E. V., Sitz Leipzig. Sechzehntes Deutsches Bachfest. Kassel. Vom 20. bis 23. Sept. 1928. (Leipzig, Breitkopf & H.) gr. 8⁰. 87 S. ℳ 2. — Matthäus-Passion. Johannes-Passion und H-Moll-Messe. 2. Aufl. Hrsg. von Geo. Rich. Kruse. (Reclams Univ.-Bibl. Nr. 5918.) Leipzig, Reclam. 16⁰. 56 S. ℳ 0,40. Matthäus-Passion. Mit e. Einf., erläut. Anm. und zahlr. Notenbeisp., hrsg. von

Heinrich Kralik. Tagblatt-Bibl. Nr. 616. Wien, Steyrermühl. gr. 8⁰. 40 S. ℳ 0,30. — Phöbus und Pan. s. vorigen Abschnitt unter Kantaten, Scenische. — Englund, Karl: Bach-Studiet, Strödda anteckningar. I. Monografierna. Stockholm, Klioförlaget. 8⁰. 71 p. Kr. 2,50. — Hannam, William S.: Notes on the church cantatas of John Sebastian Bach. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 128 p. 7 s. 6 d. — Preuss, H(ans): Bachs Bibliothek. (Aus: Zahn-Festgabe.) Leipzig, A. Deichert. gr. 8⁰. 25 S. ℳ 1,20. — Schweitzer, Albert: J. S. Bach. Vorrede von Charles Marie Widor. 6. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. XVI, 844 S., 1 Titelb. ℳ 18. (Lw. 20; Hldr. 22.) — Terry, Charles Sanford: Bach: a biography. Ill. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 292 p. 21 s. — Voigt, Woldemar: Die Kirchenkantaten Johann Seb. Bachs. Ein Führer bei ihrem Studium und ein Berater für ihre Aufführung. 2., unveränd. Auflage. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. III, 176 S. ℳ 3 (4,50). — Zulauf, Max. Die Harmonik J. S. Bachs. (Berner Dissert. 1924.) Bern ('27), gedr. bei Stämpfli & Cie, 8⁰. VIII, 186 S.

Bach, Wilhelm Friedemann: Brachvogel, A. E.: Friedemann Bach. Kulturhist. Roman. Vollst. Ausgabe. Berlin, Th. Knaur Nachf. 8⁰. 512 S. Lw. ℳ 1,90; Hldr. 3,75, Ldr. 4,80.

Beethoven, Ludwig van: Aerde, Raymond van: Les ancêtres flamands de Beethoven. Préface de Ernest Closson. Malines, W. Godenne. gr. 8⁰. 139 p., ill., pll., portr. fr. 25. — Beethoven intimo nei colloqui coi contemporanei [a cura di] Felix Braun. Versione, note ed avvertenza di Guido Devescovi. Nel centenario della morte. Bologna-Rocca S. Casciano, L. Cappelli. 16⁰. 205 p. con ritr. L 10. — Beethoven, L. van: Christus am Ölberg . . . Mit e. Einf., erl. Anm. u. zahlr. Notenbeisp. hrsg. von Heinrich Kralik. Tagblatt-Bibl. Nr. 617. Wien, Steyrermühl. — Deutsches Beethoven-Fest. Bonn, vom 21. bis 31. Mai 1927 unter dem Protektorat d. Herrn Reichspräsid. von Hindenburg u. d. Herrn österr. Bundespräsid. Dr. Hainisch. Bonn, ('27), Hofbuchdr. Carthaus. [Bonn, Städt. Verkehrsamt.] gr. 8⁰. 144 S., mehr. Taf. ℳ 2,50. [Nicht im Buchhandel.] — Bertrán, Luis: Anecdotario completo de Beethoven. Buenos Aires, Comp. impres. Argentina. 8⁰. 5 pes. — Boettcher, Hans*: Beethoven als Liederkomponist. Augsburg, B. Filser. gr. 8⁰. XII, 180 S., 13 Taf. ℳ 10(12). — Closson, Ernest: L'élément flamand dans Beethoven. Bruxelles, Impr. Veuve Monnom. gr. 8⁰. 217 p. fr. 25. — Fauchois, René: La vie d'amour de Beethoven. T. 1. T. 2. Collection „Leurs amours". Paris, Flammarion. 8⁰. 185 p.; 211 p. Je fr. 9. — Fischer, Wilhelm: Beethoven als Mensch, siehe Abschnitt IV, unter Deutsche Musikbücherei. — Fournol, Etienne: Beethoven et l'Aveyron. Rodez ('27), impr. P. Carrère. 8⁰. 30 p. — Godoy, Armand: Sonate de Beethoven en ut dièse mineur. (Op. 27, No. 2.) Paris, impr. A. et F. Debeauve; Auguste Blaizot. 4⁰, non paginé, 125 fr. — Grape, Egbert: Beethovens Klaviersonaten. Ausz. aus d. Rundfunkvorträgen. (Werag-Bücherei Bd. 2.) Köln, Rufu-Verl. [Komm.: G. Bruns, Leipzig.] 8⁰. 50 S. ℳ 0,60. — Guardia, Ernesto de la: Las sinfonias de Beethoven, su historia y análisis. Buenos-Aires, Agencia generale de libr. y publ. 8⁰. 4 pes. — Huch, Felix: Der junge Beethoven. Ein Roman. 21.—25. Tsd. Ebenhausen b. München, Langewiesche-Brandt. (Die Bücher der Rose.) kl. 8⁰. 345 S. m. Abb. ℳ 3,50 (5,50). — Hutschenruyter, Wouter: De symphonieën van Beethoven geänalyseerd en toegelicht. 's-Gravenhage, Kruseman. 8⁰. 112 p. 1 portr., 3 facs. F. 1,40 (1,90). — Kralik, Heinrich: Neunte Symphonie von L. v. B. Ein Führer durch d. Werk. (Tagblatt-Bibl. Nr. 590.) Wien, Steyrermühl. 8⁰. 44 S. ℳ 0,30. — Lambert, Raymond-Raoul: Beethoven rhénan. (Reconnaissance à Jean-Christophe.) Paris, Éditions des presses françaises. 8⁰. fr. 3,50. — Ludwig, Friedrich*: Beethovens Leonore. Vortrag, geh. am 27. März 1927 im Stadttheater zu Göttingen. (Sdr. aus den „Mitteilungen des Universitätsbundes Göttingen". Jg. 9, H. 1.) — Mangin Henri: La vie et l'œuvre de Beethoven. Bruxelles, ('27), L'Eglantine. 8⁰. 32 p. fr. 1. — Marage: Nature de la surdité de Beethoven. Surdité et composition musicale. (Extrait des comptes rendus des séances de l'académie des sciences. 9 et 23 janvier 1928). — Marliave, Joseph de: Beethoven's quartets. Intro. and notes by J. Escarra. Pref. by G. Fauré. Trans. by H. Andrews. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 404 p. 18 s. — Marogna, Pietro: La vita spirituale ed amorosa di Ludovico van Beethowen [!]. Conferenza. Sassari ('27), stamp. della Libr. it. e straniera. 8⁰. 35 p. — Milne,

A. F.: Beethoven: The pianoforte sonatas. II. (Musical pilgrim.) London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 66 p. 1 s. 6 d. — Mottini, G. Edoardo: Beethoven. (Profili, n⁰ 97.) Roma, A. F. Formiggini. 16⁰. 106 p. con tav. — Nef, Karl*: Die neun Sinfonien Beethovens. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. XVI, 346 S. ℳ 15 (17,50). — Pols, André M.: Het leven van Beethoven, aan de jeugd verteld. Antwerpen, L. Opdebeek. 4⁰. 19 p. fr. 2. — Rolland, Romain: Beethoven. (Les grandes époques créatrices. 2 vols.) Paris, Éditions du Sablier. 8⁰. 440 p. fr. 180—1000. [Derselbe.] Goethe und Beethoven s. unter Goethe. — Schmidt, Joseph*: Unbekannte Manuskripte zu Beethovens weltlicher und geistlicher Gesangsmusik. (Veröffentlichungen d. Beethovenhauses in Bonn, 5.) Beethovenhaus Bonn. Leipzig, Quelle & Meyer. 4⁰. 28 S. m. Abb., 12 Faks. ℳ 6. — Schurig, Arthur: Der Doppelgänger. 9 neue Beethoven-Novellen. Nürnberg. J. L. Schrag. — Unger, Wilhelm: Beethovens Vermächtnis. Köln a. Rh. ('29), H. Sieger-Verlag. 8⁰. 243 S., 1 Titelb. ℳ 3,50 (5,50). — Weingartner, Felix: Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien. Bd. 1. Beethoven. 3., durchges. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. XII, 207 S. ℳ 4,50 (6).

Benjamin, John: Herrn John Benjamin* in Firma Anton J. Benjamin und D. Rahter in Leipzig/Hamburg. Zu seinem 60. Geburtstag und 40-jährigen Jubiläum als Inhaber seiner Firmen und 110-jährigen Bestehen der Firma Anton J. Benjamin am 17. November 1928. Leipzig, Röderdruck. 4⁰. 22 S. mehr. Taf.

Berlioz, Hector: Boschot, Adolphe: Une vie romantique: Hector Berlioz. Paris ('27), Editions musicales de la Librairie de France. 4⁰. IV, 437 p., fig., portr. — Méré, Charles. Berlioz, pièce en 4 actes et 19 tableaux. Paris, Impr.-édition de „l'Illustration", 13, rue Saint-Georges. 4⁰. à 2 vol., 34 p.

Boccherini, Luigi: Lucca a Luigi Boccherini (1743—1805). Numero straordinario di *Lucchesia*. Lucca, stab. graf. Arte della stampa. 4⁰. 23 p. L 3.

Bodenschatz, Erhard: Riemer, Otto*: Erhard Bodenschatz und sein Florilegium Portense. Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8⁰. III, II, 117 S, ℳ 2,50.

Borodin, Alexander Porphirjewitsch: A. P. Borodins Briefe. Vollständige, kritisch mit dem Original verglichene Sammlung. Mit Vorwort und Anmerkungen von S. A. Dianin. Band I (1857—1871). [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 420 S., mit Portr. Rub. 3,50. — Knjasj Igor [„Fürst Igor"]: Oper in 4 Akten mit Prolog. Vollständiges Libretto mit Einführung und Anmerkungen von S. Bugosslawsky. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 80 S. Rub. 0,25.

Brahms, Johannes: Friedlaender, Max: Brahms' Lieder: an introduction to the songs for one and two voices. Trans. by C. L. Leese. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 278 p. 10 s. 6 d. — Specht, Richard*: Johannes Brahms. Leben u. Werk e. deutschen Meisters. Hellerau, Avalun-Verl. gr. 8⁰. 400 S. m. Abb. Lw. ℳ 16.

Breitkopf, J. G. I.: Volkmann, Ludwig*: J. G. I. Breitkopf u. P. S. Fournier le Jeune, Ein Beitrag zur Geschichte des Notendrucks u. d. Schriftgießerei im 18. Jh. (S. A. aus dem Gutenberg-Jahrbuch 1928.) 4⁰. S. 118—141, mit 3 Taf.

Breu, Simon: Ziegler, Benno. Simon Breu. Ein Lebensbild des Chorliederkomponisten und Musikpädagogen. Mit Bild- u. Notenbeil. u. e. Werkverz. Würzburg, Universitätsdruckerei H. Stürtz. 8⁰, VII, 118 S. Geb. ℳ 3,50.

Bruckner, Anton: Göllerich, August: Anton Bruckner s. Abschnitt IV unter Deutsche Musikbücherei. — Munch, Fritz: La musique religieuse d'Anton Bruckner. (Extrait du „Ménestrel".) Paris, Heugel. 16⁰. 28 p.

Burney, Charles: Glover, Cedric Howard: Dr. Charles Burney's continental travels (1770 bis 1772). London, Blackie & Son. 8⁰.

Busoni, Ferruccio: Busoni Ferruccio da Empoli. Pubblicato a cura del Comitato per le onoranze al grande concittadino. [Con scritti di] C. Cordara, T. Mantovani, F. Boghen, Caianus. Empoli, tip. R. Noccioli. 8⁰ con ritr. e tavola. [Nicht im Handel.] — Jelmoli, Hans: Ferruccio Busonis Zürcherjahre, s. Abschnitt II unter Neujahrsblatt.

Butt, Clara: Ponder, Winifred: Clara Butt: Her life-story. London, Harrap & Co. 8⁰. 264 p. 12 s. 6 d.

Byrd, William: Howes, Frank: William Byrd. (Masters of music.) London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. 8⁰. XII, 268 p. 7 s. 6 d.

Cannabich, Christian: Kloiber, Rudolf: Die dramatischen Ballette von Christian Cannabich. Dissert. München 1927 liegt jetzt im Druck vor. cf. Zeitschr. f. Musikwiss. XI, 243.

Caruso, Enrico: Caruso, Dorothy, and Torrance Goddard: Wings of song: an authentic life story of Enrico Caruso. London, Hutchinson. 16⁰. 256 p. 16 s. — Fucito, Salvatore, und Barnet J. Beyer: Caruso, Gesangskunst u. -methode. Deutsch v. Curt Thesing, Neue Ausg. Mit 1 Bild, vielen Notenbeisp. und Zeichngn. im Text. Berlin, Bote & Bock. gr. 8⁰. 61 S. ℳ 3. — Hüfner-Berndt [,Bernhard]: Die praktischen Winke Carusos an Hand von Schallplatten. 2. Ausg. Leipzig, [Simrock in Komm.] 8⁰. IV, IV, 86 S. ℳ 3,50. — Key, Pierre V. R.*: Caruso. Biographie. Deutsch von Curt Thesing. Neue Ausg. Mit 19 Bildern und vielen Zeichngn. im Text. Berlin, Bote & Bock. 8⁰. 292 S. Lw. ℳ 8.

Chopin, Frédéric: Grewingk, Maria von*: Eine Tochter Alt-Rigas, Schülerin Chopins. Riga, G. Löffler. 8⁰. 23 S., 1 Titelb. ℳ 1,20. [Betrifft Emilie von Timm.] — Gribble, Francis: George Sand and her lovers. New ed. Illus. New York, Dutton, London, Nash & G. 8⁰. 396 p. 12 s. 6 d. — Pourtalès, Guy de: Der blaue Klang. Friedrich Chopins Leben. Deutsch von Hermann Fauler. Freiburg i. B., Urban-Verl. 8⁰. 323 S., 1 Titelb. ℳ 6 (8,50). — [Derselbe.] Chopin ou le poète. Übersetzung von A. Stawrin. [Russ. Text]. Moskau und Leningrad, Staatsverlag. 8⁰. 244 S., mit 2 Portr. Rub. 1,75.

Clemens non Papa, Jacobus: Bernet Kempers, K. Ph.*: Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten. Mit einem Notenanh. [Münchener Dissert. 1926.] Augsburg, Filser. gr. 8⁰. 109; 40 S. ℳ 10 (12).

Courvoisier, Walter: Kroyer, Theodor*: Walter Courvoisier. Mit 1 Bildn. und vielen Notenbeisp. München, Drei Masken Verl. 8⁰. 109 S. ℳ 3 (4).

Cramer, Johann Baptist: Schlesinger, Theo: Johann Baptist Cramer u. seine Klaviersonaten. [Münchener Diss.] München, Druck von Knorr & Hirth 1928. 8⁰. 180 u. 32 S.

Debussy, Claude: Kœchlin, Charles: Debussy. (Les musiciens célèbres.) Paris, H. Laurens. 8⁰. 127 p. avec gravs.

Dietrich, Sixtus: Zenck, Hermann*: Sixtus Dietrich. Ein Beitr. zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation. Mit e. Notenanh. (Publikationen d. Abteilg. zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellsch. Jg. 3, Tl. 2. = Abhandlungen. 1.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. 143 S. ℳ 10.

Donizetti: Donizetti, Gaetano: Die Regimentstochter . . . Mit e. Einf. von Heinrich Kralik. (Tagblatt-Bibliothek. Nr. 533.) Wien, Steyrermühl, 8⁰. 56 S. ℳ 0,30.

Duncan, Isadora: My life. London, Gollancz. 4⁰. 376 p. 15 s. [Dieselbe.] Memoiren. Nach d. engl. Ms. bearb. von C. Zell. Wien, Amalthea-Verl. 8⁰. 410 S. Lw. ℳ 15.

[Enthält noch einen Beitrag von Elsa Huber-Wiesenthal: Die Bedeutung I. Duncans als Tänzerin.]

[Dieselbe.] Ma vie. Traduit de l'anglais par Jean Allary. („Les documents bleus". Nr. 42.) Paris, libr. Gallimard. 16⁰. 383 p. fr. 12. — [Dieselbe.] Mijn leven. Met een voorwoord van J. W. F. W. Buning. Amsterdam, Becht. 8⁰. IX, 325 p. Geb. F. 5,90. — Stokes, Sewell: Isadora Duncan: an intimate portrait. Illus. London, Brentano's. 8⁰. 210 p. 6 s.

Duysburgh, Joseph: Dubois, Silvin: Jos. Duysburgh. Un héros belge du chant d'ensemble. 1847—1927. Bruxelles ('27). Impr. Lombaerts. gr. 8⁰. 122 p., portr. fr. 7,50.

Euler, Leonhard: Du Pasquier, L. Gustave: Léonard Euler et ses amis. Paris ('27). libr. scientifique J. Hermann. 8⁰. 131 p.

Farrar, Geraldine: Farrar, Geraldine: Memoiren. Übers. u. bearb. von Adelina Sacerdoti-Thomin. Mainz, Zaberndruck-Verl. 8⁰. VIII, 255 S., zahlr. Taf. Lw. ℳ 9.

Ferrari, Giovanni Gotifredo: Fino, Giocondo: Giovanni Gotifredo Ferrari, musicista roveretano. Trento, tip. A. Scotoni. 16⁰. 16 p.

Filippo, Santo: Cavigioli Giovanni: S. Filippo e la musica. Parole di commento lette durante l'oratorio eseguito la sera del 6 febbraio 1927 nella chiesa di S. Filippo di Recanati. Recanati ('27), tip. Simboli. 8⁰. p. 9.

Gawara-Gutek, Valentin: Chybiński, Adolf: Walentyn Gawara-Gutek. Zur Geschichte der poln. Musik im XVI/XVII. Jh. [Polnisch.] S. A. aus „Przegląd Muzyczny". gr. 8⁰. 11 S.

Gernsheim, Friedrich: Holl, Karl*: Friedrich Gernsheim. Leben, Erscheinung, Werk. Mit 10 Abb. u. 1 Faks. (Breitkopf & Härtels Musikbücher.) Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. IV, 220 S. ℳ 6 (7,50).

Gert, Valeska: Hildenbrandt, Fred: Die Tänzerin Valeska Gert. Mit 247 ganzseit. Bildern. Stuttgart, W. Hädecke. 8⁰. 139 S. ℳ 4,50 (5,80).

Gorczycki, Greg. Gervasius: Chybiński, Adolf: Gregorius Gervasius Gorczycki. 1734. 1. Tl. Leben, Wirken, Werke. [Polnisch.] S. A. aus „Muzyka kościelna". Posen. 8⁰. 56 S.

Goethe, Wolfgang von: Rolland, Romain: Goethe und Beethoven. Übertragung von Anton Kippenberg. Zürich, Rotapfel-Verlag. 8⁰. 108 S. Geb. ℳ 4,80.

[Erschien zuerst französisch in der Zeitschr.: Europe vom 15. 5. u. 15. 6. 1927.]

Gounod: Romeo und Julie. Oper in 5 Akten. Einführung und Anmerkungen von Ssergej Bugosslawsky. [Textbuch]. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 52 S. Rub. 0,25.

Grelinger, Charles: Grelinger, Charles: 35 ans de purée. [Die Selbstbiograhie des Komponisten.] Paris, Edition A. de Smit. fr. 10.

Händel, Georg Friedrich: Bairstow, Edward C. Handel's oratorio „The Messiah". (Musical pilgrim.) London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 54 p. 1 s. 6 d. — Händel, G. F.: Ezio . . . Auf Grund der Partitur der Deutschen Händelgesellschaft für die deutsche Bühne übersetzt u. eingerichtet von Franz Notholt. Textb. (Leipzig, Benjamin.) kl. 8⁰. 27 S. ℳ 0,60. [Derselbe.] Apollo und Daphne; Lucrezia s. vorigen Abschnitt unter Kantaten, Scenische.

Haydn, Joseph: Pohl, C. F.: Joseph Haydn. [3 Bde.] Bd. 2. Unveränd. Abdr. d. 1. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VII, 383, 14 S. ℳ 9 (11,50).

Hindemith, Paul: Strobel, Heinrich: Hindemith s. Abschnitt IV unter Melosbücherei 3. — Das Schaffen Hindemiths. [Sammlung von Aufsätzen herausgegeben von Igor Glebow und Simon Ginsburg]. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag „Triton". 8⁰. 58 S., mit Portr. Rub. 0,50.

Hoffmann, E. T. A.: Mistler, Jean: La vie d'Hoffmann. (Collection „Vies des hommes illustres".) Paris, Éditions de la nouvelle Revue française. 8⁰. fr. 10,50+20%.

Hofhaimer, Paul: Moser, Hans Joachim*: Paul Hofhaimer. Ein Lied- u. Orgelmeister d. deutschen Humanismus. Mit 24 Abb., zahlr. Notenbeisp. u. Hofhaimers gesamm. Tonwerken als Anhang. Stuttgart ('29), Cotta Nachf. 4⁰. IX, 217, 194 S. ℳ 26 (Lw. 32; Hldr. 38).

Hunnius, Monica: Hunnius, Monica: Mein Weg zur Kunst. (7. Aufl.) Heilbronn, E. Salzer. 8⁰. 352 S., 1 Titelb. ℳ 4,40 (6,60)

Ingman-Starck, Naemi: Ingman-Starck, Naemi: Laulajattaren muistelmia [Erinnerungen einer Sängerin]. Porvoo, Söderström. 8⁰. 158 S. Finn. ℳ 35 (45).

Jerschow, Iwan Wassiljewitsch: Masing, B. Jerschow. Materialien zur Charakteristik. [Russ. Text]. Moskau und Leningrad, Verlag „Tea-Kino-Petschatj". 16⁰. 40 S. mit Abb. Rub. 0,40.

Kraus, Joseph Martin: Schreiber, Karl Friedr.*: Biographie üb. den Odenwälder Komponisten Joseph Martin Kraus. Buchen (Baden), Bezirksmuseum. gr. 8⁰. 146 S., mehr. Taf. = Zwischen Neckar u. Main. Veröffentlichg. 12. Geb. ℳ 3.

Krein, Alexander Abramowitsch: Ssabanejew, L.: Alexander Krein. [Russ. u. deutsch Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 39 S., mit Portr. Rub. 0,30.

Kreutzer, Rodolphe: Bondi, S[amuel]: Das natürliche Studium der Kreutzer-Etüden. Mit über 100 Notenbildern. Wien, Schuberthaus-Verl. gr. 8⁰. 28 S. ℳ 1.

Lachner, Franz: Würz, Anton: Franz Lachner als dramatischer Komponist. Inangural-Diss. München. München, Knorr & Hirt. 8⁰. 128 S., 48 S. Notenanh.

[Lind, Jenny]: Dahlgren, Lotten: Jenny Lind utom scenen. Förtroliga brev till hennes förmyndare H. M. Munthe. I urval och med kommentarier utg. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 8⁰. 415 p. 1 pl. kr. 11.

Liszt, Franz: Agoult, Marie d'*: Memoiren. Mit einem Geleitwort von Siegfried Wagner. (Herausgeber Daniel Ollivier.) Bd. 1. Übertragen von E. Goldenberg. Bd. 2. Übertragen von Egas von Wenden. Dresden, Reissner. 8⁰. 258 S., mehrere Taf.; 223 S., mehrere Taf. ℳ 11 (14). — Boissier, Valérie: Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier, à Paris, en 1832. Paris, Champion. 4⁰. 100 p. fr. 40. — Chantavoine, Jean: Liszt. (Les maîtres de la musique.) 5ᵉ éd. Paris, Alcan. 8⁰. fr. 15. — Liszt. Numéro spécial de la Revue musicale. Iᵉʳ mai. Paris, La Revue musicale. 4⁰. 128 p. avec 10 plchs. Auslandspr. fr. 25. — Pourtalès, Guy de: La vie de Franz Liszt. (Collection „Galerie pittoresque" No. 1.) Paris, libr. Gallimard. 283 p., 8⁰. illustré d. 48 photogr. fr. 70.

Les Lœillet: Bergmans, Paul: Une famille de musiciens belges du XVIIIᵉ siècle: les

Lœillet. Bruxelles, impr. Marcel Hayez. gr. 8⁰. 8 p.

Luther, Martin: Anton, Karl: Luther und die Musik. 3. Aufl. Zwickau, J. Herrmann. 8⁰. 61 S. m. 1 Abb. ℳ 1,50.

Massenet, Jules: Gasco Contell, Emilio: La vida y la obra de Massenet. (Los grandes músicos.) Paris, Casa editorial franco-iberoamericana. 8⁰. 189 p. avec gravs.

Mendelssohn, Bartholdy, Felix: Mendelssohn-Bartholdy, Felix: Paulus . . . . Vollst. Textbuch. Mit e. Einf., erl. Anm. u. zahlr. Notenbeisp., hrsg. von Heinrich Kralik. (Tagblatt-Bibliothek. No. 713.) Wien, Steyrermühl. 8⁰. 32 S. ℳ 0,30.

Moniuszko, Stanisław: Niewiadomski, Stan.: Stan. Moniuszko. „Bibljoteka muzyczna. Bd. I. Warschau, Gebethner i Wolff. 8⁰. 72 S.

Mozart, Wolfgang Amadeus: Boschot, Adolphe: La lumière de Mozart. Paris, Plon; les Petits-Fils de Plon et Nourrit. 16⁰. 125 p. — Hussey, Dyneley: Wolfgang Amade Mozart. (Masters of music, ed. by Sir L. Ronald.) London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. [New York, Harper.] 8⁰. XI, 368 p. — Janetschek, Ottokar: Mozarts levensroman. Vertaling van Henriette Rappard. 's-Gravenhage, Kruseman. 8⁰. 352 p. met 16 afb. F. 2,90 (3,90). — Istel, Edgar: Die Freimaurerei in Mozarts Zauberflöte. Mit einem Bildnis. Berlin, A. Unger. 8⁰. 33 S. Geb. ℳ 3. — Mörike, Eduard: Mozart auf der Reise nach Prag. Novelle. (Stenograph. Hausfreund. Jg. 38, Nr. 1.) Berlin, Verlag des Stenographenverbandes Stolze-Schrey. kl. 8⁰. 32 S. in stenogr. Schrift. ℳ 0,40. — [Dasselbe.] Manuldr. Leipzig, E. Matthes. 16⁰. 151 S. m. Abb. = Zweifäusterdruck 109. Kart. ℳ 1. — [Dasselbe.] Mit 14 Zeichn. Berlin, Deutsche Buch-Gemeinschaft. kl. 8⁰. 109 S. Hldr. ℳ 2. — Mozart raconté par ceux qui l'ont vu s. Prod'homme. — Mozart, W. A., Lettres de W. A. M. Traduction nouvelle et complète, par Henri de Curzon. T. I. 1769—1781. T. II. 1781—1791. Paris, Plon; les Petits Fils de Plon et Nourrit. 8⁰. III, 331 p.; 327 p. — [Derselbe.] Letters. Selected and ed. by H. Mersmann. Transl. from the German by M. Bozman. London, Dent. [New York, Dutton.] 8⁰. 294 p. 10 s. 6 d. — [Derselbe.] Die Entführung aus dem Serail . . . Vollst. Buch. Hrsg. von Geo. Rich. Kruse. (Opernbücher. Bd. 9 = Reclams Univers.-Bibl. Nr. 2667.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 63 S. ℳ 0,40. — [Derselbe.] Figaros Hochzeit. . . . . Dichtg. v. Lor. da Ponte. (Knigge-Vulpius.) Vollst. Buch. Hrsg. u. eingel. von Geo. Rich. Kruse. (Universal-Bibl. No. 2655.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 78 S. ℳ 0,40. — [Münchner] Mozartfestspiele s. Abschnitt IV unter Wagner und Mozartfestspiele. — Prod'homme, J.-G.: Mozart raconté par ceux qui l'ont vu (1756—1791). Lettres, mémoires, etc., réunis et traduits par J.-G. Pr. Paris, Stock, Delamain et Boutelleau. 8⁰. XI, 285 p. fr. 12. — Stendhal, Friedr. s. Abschn. IV. — Tóth, Aladár: Figaró lakodalma. Budapest, Singer & Wolfner. 8⁰. 138 S.

Mussorgsky, M. P.: Belaiev, Victor: Musorgsky, „Boris Godunov". and its new version. Transl. from the Russian by S. W. Pring. London, Oxford Univ. Press. 8⁰. VIII, 60 p. 4 s. — [Derselbe.] Erste und zweite Fassungen des „Boris Godunow" von Mussorgsky. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 22 S. Rub. 0,35. — Glebow, Igor: Zur Wiederherstellung von Mussorgsky's „Boris Godunow". Sammlung von Aufsätzen. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 72 S. Rub. 0,80. — Mussorgsky, M. P. „Boris Godunow". Oper in 4 Akten mit Prolog. Zusammengestellt, nach Autographen des Komponisten bearbeitet und durch bisher unveröffentliche Bilder, Szenen, Fragmente und Varianten ergänzt von Paul Lamm. Libretto. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 124 S. Rub. 0,80. — Mussorgsky und seine „Howantschina". [Sammlung von Aufsätzen]. [Russ. Text]. Moskau, Verlag des Staatlichen Akademischen Großen Theaters. gr. 8⁰. 23 S. Rub. 0,30.

Neithart: Rabbinowitsch, Jacob Faiwusch: Probleme der Neithartforschung. Eine Untersuchung üb. das Verhältnis zwischen Neithartliedern u. Pseudoneidharten. (Amsterdamer Dissertat.) Bussum, C. A. J. van Dishoeck. 8⁰. VIII, 235, 3 S., 1 Kt., ℳ 6,50.

Neri, Filippo: Ponnelle, Louis, et Louis Bordet. Saint Philippe Néri et la Société Romaine de son temps (1515—1595). Paris, Bloud & Gay. 4⁰. 559 p. fr. 40.

Neschdanowa, Antonina Wassiljewna: Korolewitsch, Wlad. Neschdanowa. [Russ. Text]. [Moskau], Verlag „Tea-Kino-Petschatj". 16⁰. 32 S. mit Abb. Rub. 0,30.

Pacini, Giovanni: Davini, Mario: Il maestro Giovanni Pacini; con prefaz. di Giovanni Guzzardi. Palermo ('27), G. Travi. 8°. 88 p. L 8.

Paderewski, I. J.: Opieński, Henryk: Ignacy Jan Paderewski. „Bibljoteka muzyczna". Bd. VI. Warschau, Gebethner i Wolff. 8°. 84 S.

Paligonius, Martinus: Chybiński, Adolf: Martinus Paligonius. Ein Beitr. z. Gesch. der poln. Musik im XVI./XVII. Jh. [Polnisch.] S. A. aus „Hosanna". Tarnów 1928. 8°. 11 S.

Pawlowa, Anna: Pawlowa, Anna: Tanzende Füsse. Der Weg meines Lebens. Übertr. von Otto Marbach. Dresden, Reissner. 4°. 126 S. m. 36 Bildtaf. ℳ 8 (10).

Pergolesi, Giovanni Battista: Pergolesi, G. B. Der getreue Musikmeister (Il maestro di musica). Komische Oper. Fr. übers. u. bearb. von Arnold Schering. Leipzig, Kahnt. kl. 3°. 24 S. ℳ 0,50. [Derselbe.] La serva padrona . . . Deutsche Bearb. von K. A. Herklots. (Mit e. Einführung von Heinr. Kralik. (Tagblatt-Bibliothek, Nr. 618.) Wien, Steyrermühl. 8°. 32 S. ℳ 0,30.

Petrenz. Der Schritt zur Bühne und die Opernschule Petrenz, Dresden, im Urteil ihrer ehemaligen Schüler. Anh.: Repertoire-Verz. von Opern-Partien aller Stimmfächer. (Hrsg. aus Anlaß d. 25 jähr. Bestehens d. Opernschule Petrenz [von] Felix Petrenz. Dresden, Albrechtstr. 41, Opernschule Petrenz. gr. 8°. 32 S. m. Abb. ℳ 0,50.

Piccinni, Niccolò. Corte, Andrea della: Piccinni (settecento italiano); con frammenti musicali inediti. Bari, Laterza e figli. 8°. VIII, 118 p. con ritr. L 10. — N. Piccinni nel 2° centenario di gloria; 1728—1928 [Numero unico]. Bari, tip. G. Pansini e figli. 4°. 24 p. — Rotella, Pasquale la: Niccolò Piccinni commemorato nel II centenario dalla nascita (Comune di Bari.) Bari, tipografia Cressati. 4°. 43 p.

Puccini, Giacomo: Epistolario; a cura di Giuseppe Adami. Milano, A. Mondadori (U. Allegretti). 8°. 304 p. con due ritr. e 15 tavole, L 40. — Neisser, Arthur: Giacomo Puccini. Mit 1 Bild. (Musiker-Biogr. Bd. 40 = Reclams Univ.-Bibl. Nr. 6862.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 79 S. ℳ 0,40 (0,80). — Salerno, Franco: Le donne Pucciniane. Palermo, A. Trimarchi. 8°. 19 p. L. 5.

Purcell, Henry: Dryden, John: King Arthur; or the British worthy: an opera. Cambridge Univ. Press. gr. 8°. 2 s. — Dupré, Henri: Purcell. (Les maîtres de la musique.) Paris, ('27), Alcan. 8°. II, 192 p. [Dasselbe]. Tr. by Catherine A. Phillips and A. Bedford. New York. Knopf. 8°. 238 p. il. Geb. $ 2,50.

Rainer: Klein, Hugo: Die Zillertaler Sängerfamilie Rainer und die Schützenfamilie Ritzl. Innsbruck, Selbstverl., [Verlags-Anstalt Tyrolia in Komm.] kl. 8°. 99 S., mehr. Taf. ℳ 1,60.

Reger, Max: Reger, Max*: Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild, hrsg. von Else von Hase-Koehler. Leipzig, Koehler & Amelang. 8°. 338 S., 8 Taf. Lw. ℳ 10. — Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft s. Abschnitt II.

Rethberg, Elisabeth: Henschel, Horst, und Ehrhard Friedrich: Elisabeth Rethberg. Ihr Leben u. Künstlertum. Schwarzenberg, Sa., Städtischer Geschichtsverein. 8°. 120 S., mehr. Taf. Hlw. ℳ 4,50.

Riesemann, Oskar von: Riesemann, Oskar von: Fluchten. Abenteuerliche Kapitel aus meinem Leben. (3. Aufl.) Stuttgart, Engelhorns Nf. 8°. 331 S. ℳ 3,50 (5).

Rimski-Korssakow, N. A.: Puschanow, W. A.: Nikolaj Andrejewitsch Rimsky-Korssakow. 1844—1908. [Russ. Text]. [Leningrad], Verlag „Priboj". 16°. 20 S. Rub. 0,05. — Rimsky-Korssakow, N. A.: Chronik meines musikalischen Lebens. (1844—1906). 3. verbesserte und nach Handschriften ergänzte Auflage, mit Einführung und Anmerkungen von A. Rimsky-Korssakow und mit Beilage eines Registers und einer Zeittafel durch die letzten 1½ Lebensjahre des Verfassers der „Chronik". [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8°. 480 S., mit Abb. u. Portr. Rub. 4,50. [Auf dem Titelblatt fälschlich: 1926]. Rimski-Korssakow, N. A.*: Chronik meines musikalischen Lebens 1844—1906. Vorw.: A. N. Rimski-Korssakow. Übers. von Oskar von Riesemann. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. XVII, 303 S. m. 2 Taf. Lw. ℳ 12. - Snegurotschka [„Schneewittchen"]. Oper von N. A. Rimsky-Korssakow. [Sammlg. von Aufsätzen]. [Russ. Text]. Moskau u. Leningrad, Verlag „Tea-Kino-Petschatj". 8°. 28 S., mit Abb. Rub. 0,20. — Zarskaja Newesta [„Die Zarenbraut"]. Oper in 4 Akten. [Libretto]. Einführung und Anmerkungen von S. M. Tschemodanow. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8°. 43 S. Rub. 0,25.

Rist, Johann: Jericke, Alfred: Johann Rists Monatsgespräche. Berlin, W. de Gruy-

ter & Co. gr. 8⁰. VIII, 204 S. ℳ 10. = Germanisch u. Deutsch. H. 2.

Rochlitz, Friedrich: Ehinger, Hans*: Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller. (Sammlg. musikwissensch. Einzeldarstellungen. H. 9.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. V, 143 S. ℳ 5.

Rolland, Romain: Lob, Marcel: Un grand Bourguignon, un grand Européen, Romain Rolland, d'après la conférence prononcée à l'hôtel de ville de Sens, le 30 mars 1927. Auxerre ('27), impr. Tridon-Gallot. kl. 8⁰. 83 p.

Rossini, Gioacchino: Bertù, B. Lo spirito di Rossini. Anneddoti. Pesaro ('27), G. Federici. — Radiciotti, Giuseppe: Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte. Vol. I. Tivoli, ('27), tip. Majella di Aldo Chicca. 4⁰. XII, 502 p. con 43 tav., L 130. — Stendhal, Frdr. s. Abschnitt IV.

Rózycki, Ludomir: Wieniawski, Adam: Ludomir Rózycki. „Bibljoteka muzyczna." Bd. III. Warschau, Gebethner i Wolff. 8⁰. 59 S.

Schmahl s. Abschnitt IV unter Herrmann.

Schobert, Johann: David, Hans Th.*: Johann Schobert als Sonatenkomponist. (Berliner Diss.) Borna-Leipzig, Universitätsverlag R. Noske. 8⁰. VIII, 78 S.

Schoeck, Othmar: Isler, Ernst: Othmar Schoeck; Penthesilea. Führer durch d. Musik d. Werkes. Zürich, Musikhaus Hüni. kl. 8⁰. 20 S. ℳ 0,80.

Schreker, Franz. Franz Schreker zum 50. Geburtstag. 23. März 1928. Sdr. aus dem Märzheft 1928 der Musikblätter des Anbruch 1928. Wien, Universal-Ed. 8⁰. 40 S., 1 Taf. ℳ 3.

Schubert, Franz: Bac, Ferdinand: Schubert ou la Harpe Eolienne. (L'Allemagne romantique. III. 1797—1828.) Paris, Louis Conard. 8⁰. fr. 15. — Bartsch, Rudolf Hans: Schwammerl. Ein Schubert-Roman. Mit 22 Ill. 200. Tsd. Leipzig, Staackmann. 8⁰. 305 S. Hldr. ℳ 12. [Dasselbe.] Ebenda. '29. kl. 8⁰. 308 S. m. Abb. ℳ 4 (6). [Dasselbe.] Einmalige Ausgabe in 20 000 Ex. Ebenda. kl. 8⁰. 4 S. mit 1 Abb., 305 S. Lw. ℳ 2,85. — Benz, Richard: Franz Schubert, der Vollender der deutschen Musik. Jena, Diederichs. 8⁰. 48 S. ℳ 1,50. — Bethge, E. H.: Bertl. Franz Schubert dramatisch. Bühnenspiele u. Szenen aus d. Leben des Künstlers. Leipzig, Strauch. 8⁰. 48 S. ℳ 2. [Derselbe.] Franz Schubert. Ein Volksbuch für jedermann. (Für Volkskunstabende u. Gedächtnisfeiern.) Ebenda. 8⁰. 104 S. ℳ 2,50. — Bie, Oscar: Schubert, the man. New York, Dodd, Mead & Co. 8⁰. 215 p. $ 3. — Biehle, Herbert: Schuberts Lieder als Gesangsproblem. (Musikal. Magazin. H. 74.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8⁰. 44 S. ℳ 1,25. — [Derselbe.] Schuberts Lieder in Kritik u. Literatur. Berlin, Wölbing-Verlag. 8⁰. 35 S. ℳ 1,50. — Bilke, Rudolf: Franz Schubert. Klassenlesestoff. Breslau, Priebatsch's Buchh. 8⁰. 16 S. m. 1 Abb. ℳ. 0,10. — Bruun, Kai Aage: Schubert. Kopenhagen. [Dän. Text.] 8⁰. 40 p. ill. Kr. 1,25. — Bülow, Paul: Franz Schubert. Ein deutsches Musikerleben. (Kranz-Bücherei. H. 161.) Frankfurt a. M., Diesterweg. 8⁰. 34 S. m. 1 Abb. ℳ 0,40. — Capell, Rich.: Schubert's songs. London, Benn. 10×6 cm, 294 p., 15 s. — Dahms, Walter: Schubert. 21. u. 22. Tsd. (Klassiker der Musik.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. gr. 8⁰. VII, 323 S. Lw. ℳ 10. — [Derselbe.] Franz Schubert. Aus dem Deutschen übersetzt von W. E. Fermann, unter Redaktion und Vorwort von Prof. M. W. Iwanow-Boretzky. Mit einem Artikel von W. E. Fermann: „Die Bedeutung des Schaffens Schuberts". [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 199 S., mit Portr. Rub. 1,75. — Damian, Franz Valentin: Franz Schuberts Liederkreis. Die schöne Müllerin. Mit 4 Bildn. Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. VII, 212 S. ℳ 5 (7). — (Engel, Ernst:) Franz Schubert. Ein Leben in Lied und Leid. (Für die Schule hrsg.) Berlin S. 14, Stallschreiberstr. 34/35, Gipfel-Verlag. kl. 8⁰. 75 S., 1 Taf. ℳ 0,75. — Eulenberg, Herbert: Schubert und die Frauen. Hellerau, Avalun-Verl. 8⁰. 311 S. mit 24 Abb. Lw. ℳ 9,50. — Fino, M. D. Giocondo: Franz Peter Schubert. Trento, tip. A. Scotoni. 8⁰. 12 p. con ritr. — Flower, Newman: Franz Schubert: the man and his circle. London, Cassell. [New York, Stokes]. 8⁰. 304 p. 15 s. — Friedl, Hans: Wie feiern wir Franz Schubert? Eine Sammlg. von Ratschlägen u. Behelfen f. volkstüml. Schubertfeiern. Prag I, Karlsgasse 12, Deutscher Kulturverband. gr. 8⁰. 30 S. — Friedlaender, Max*: Franz Schubert. Skizze s. Lebens u. Wirkens. Leipzig, C. F. Peters. 8⁰. 43 S., 1 Titelb. ℳ 1,20. — Glasunow, A. K.: Franz Schubert. Studie. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 43 S., mit Abb. Rub. 0,40. — Goller, Vinzenz: Die Schubertfeier in der Schule. Eine Anleitung mit Programmen, Reigen, Lichtbildvorträgen, Literaturangaben u. a. Wien, Österr.

Bundesverlag f. Unterr., Wiss. u. Kunst. 8⁰. 22 S. ℳ 0,50. — Günther, Felix*: Schuberts Lied. Eine ästhet. Monographie. (Mit 8 Bildern u. 150 Notenbeisp.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 8⁰. 203 S. Geb. ℳ 8,50. — Günther, Felix: Mein Freund Schubert. Hamburg, Rufu-Verlagsgesellsch. 8⁰. 172 S. m. Abb. Lw. ℳ 4,80. — Heuberger, Richard, & Pfordten, Hermann von der: Franz Schubert. Övers. till svenska och bearb. av Edvin Björk. Stockholm. Eklunds förlag. 4⁰. 75 p. 2 pl. Kr. 3,75. — Huschke, Konrad: Das Siebengestirn der großen Schubertschen Kammermusikwerke. Pritzwalk, A. Tienken. gr. 8⁰. 63 S. m. Abb. ℳ 1. — Kjerulf, Axel: Franz Schubert, i 100 Aaret for hans död. Kopenhagen, W. Hansen. 8⁰. 160 p. Kr. 3. — Kobald, Karl: Der Meister des deutschen Liedes Franz Schubert. Ein Wiener Volksbuch. 2., verb. u. erw. Aufl. Wien, Österr. Bundesverlag f. Unterr., Wissensch. u. Kunst. 8⁰. 172 S. m. Abb. Lw. ℳ 4. — [Derselbe.] Franz Schubert and his times. Trans. from the German by B. Marshall. Illus. London, Knopf. 8⁰. 288 p. 21 s. — Koeppen, Johs.: Am Brunnen vor dem Tore. Ein Schubertspiel in 2 Akten. Schubert-Musik im Anh. (Jugend- u. Volksbühne. H. 612/613.) Leipzig, A. Strauch. gr. 8⁰. 55 S. ℳ 2. — Kralik, Heinrich: Messe in Es-Dur . . . von Franz Schubert. Ein Führer durch das Werk mit latein. u. deutschem Text u. zahlr. Notenbeispielen. (Tagblatt-Bibliothek. No. 635.) Wien, Steyrermühl. 8⁰. 28 S. ℳ 0,30. — Kraus, Felicitas von: Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern. 2. Aufl. Mainz, Verlag Zaberndruck, Phil. v. Zabern. 8⁰. XVI, 256 S. — Lafite, Carl: Das Schubertlied und seine Sänger. Mit 5 Bildbeig. Wien, Strache. 8⁰. 116 S. ℳ 3,15 (3,75). — Landormy, Paul: La vie de Schubert. (Vie des hommes illustres. No. 19.) Paris, Editions de la Nouvelle Revue française. gr. 8⁰. fr. 12. — (Lange, Fritz:) Gedenkblatt zum Schubertjahre 1928. (Wien: Österr. Bundesverlag.) gr. 8⁰. 4 S. m. 1 Abb. ℳ 0,15. — LeMassena, C. E.: The songs of Schubert; a guide for singers, teachers, students and accompanists; with interpretative suggestions by Hans Merx. New York, Schirmer. 8⁰. 191 p. $ 2,50. — Lux, Jos. Aug.: Franz Schuberts Lebenslied. Ein Roman der Freundschaft. 21.—23. Tsd. Leipzig, Grethlein & Co. 8⁰. 320 S. Lw. ℳ 7. — [Derselbe.] Schuberts levensroman. Vertaling van G. Keller. s'-Gravenhage, Kruseman. 8⁰. 248 p. F. 2,90. — Pfordten, Hermann von der: Franz Schubert und das deutsche Lied. 3., durchgesehene Auflage. (Wissenschaft u. Bildung. 130.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8⁰. 160 S. Geb. ℳ 1,80. — Pitrou, Robert: Franz Schubert. Vie intime. Paris, Éditions Emile-Paul Frères. 8⁰. ill. fr. 18. — Prod'homme, J.-G.: Schubert. Raconté par ceux qui l'ont vu. Souvenirs, lettres journaux intimes etc. Suivi de la Correspondance et des Ecrits de Schubert. Réunion et traduction de J.-G. Prod'homme. Paris, Stock. fr. 16. — Ramm, W.: Schubert vor einem Massen-Auditorium. Hilfsbuch und Führer durch die Literatur. Die Übersicht über die Klavierliteratur ist von A. Drosdow zusammengestellt. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 37 S. Rub. 0.30. — Reeg, Willi: Franz Schubert. Vortragsbuch f. Schulfeiern, Bildungs- u. Gemeinschaftsabende. (Feierstunden. Nr. 2.) Mühlhausen i. Th., G. Danner. 8⁰. 111 S. ℳ 3. — La Revue musicale: [Schubert-Nummer.] 1er décembre 1928. Avec la collaboration de: la comtesse de Noailles, A. Suarès, H. Biehle, O. E. Deutsch, M. Douël, L. Landry, P. Lang, L. Lévy, R. Pitrou, J.-G. Prod'homme, Van den Borren, B. de Schloëzer etc. Paris, 132—136, boul. Montparnasse. 8⁰. 96 p. avec 12 pl. [Auslandspr.] fr. 20. — Roggeri, Edoardo: Schubert. La vita, le opere. Torino, f.lli Bocca. 8⁰. 246 p. L. 20. — Franz Schubert*: 1828—1928. 19. November. 1. Schubert u. d. Ungarn. 2. Ausländische Schubert-Literatur. (Festgabe d. Stadtbibliothek Budapest.) Budapest. [Berlin, M. Breslauer in Komm.] 4⁰. 67 S. ℳ 2,50 = Literatur actueller Zeitfragen. No. 44. — Franz Schubert und sein Kreis. Mit e. Einl. von Felix Weingartner. (Erläuterndes Abb.-Verz. von Emil Schaeffer.) Zürich, O. Füssli Verl. 8⁰. 24 S. m. 1 Abb. u. 2 eingedr. Faks., 32 Taf. Geb. ℳ 2,80. — Schubert, Franz*: Tagebuch. Faksimile d. Orig.-Handschrift im Archiv d. Gesellschaft d. Musikfreunde in Wien, erg. durch e. Blatt aus der Wiener Stadtbibliothek. Mit e. Vorw. von Otto Erich Deutsch. Wien, V. A. Heck. 8⁰. 7 S. mit 1 eingedr. Faks., 24 faks. S. ℳ 8. — Franz Schubert: 31. 1. 1797 bis

19.11.1828. (Denkmäler d. Deutschen Dichter-Gedächtnis-Stiftg. Bd. 4.) Hamburg, Deutsche Dichter-Gedächtnis-Stiftung. kl. 8⁰. 62 S. ℳ 1,50. — Schubert, Franz: Letters, and other writings. Ed. by O. E. Deutsch. Transl. by V. Savile. London, Faber & G. [New York, Knopf.] 8⁰. 144 p. 6 s. — Schubert. Raconté par ceux qui l'ont vu s. Prod'homme, J.-G. — Schubert, Franz: — Der häusliche Krieg (Die Verschworenen.) . . . . Dichtg. v. Ignaz Franz Castelli. Vollst. Buch. Hrsg. u. eingel. von Georg Rich. Kruse. (Univ.-Bibl. No. 6929. Opernbücher. Bd. 87.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 56 S. ℳ 0,40. — [Derselbe.] — Die Verschworenen. (Der häusliche Krieg.) Singsp. in e. Aufz. von J. F. Castelli . . . Mit e. Einf. von Heinrich Kralik. (Tagblatt-Bibliothek. No. 695.) Wien, Steyrermühl. 8⁰. 48 S. ℳ 0,30. — [Derselbe.] — Die Zwillingsbrüder. Singspiel i. e. Akt. Nach dem Franz. von Georg Ernst R. v. Hoffmann . . . . Mit e. Einf. von Heinr. Kralik. (Tagblatt-Bibliothek. No. 694.) Wien, Steyrermühl. 8⁰. 48 S. ℳ 0,30. — [Derselbe.] Liederzyklen. Die schöne Müllerin, Winterreise u. Schwanengesang. Hrsg. u. eingel. von Heinrich Kralik. (Tagblatt-Bibl. No. 625/633.) Wien, Steyrermühl. 19,5×12 cm, 336 S. Öst. Sch. 4,50. — [Derselbe.] — Rosamunde. Eine romant. Erzählg. nach Helmina von Chézys verschollenem Schausp. mit d. Musik v. Franz Schubert. Dichtg. von Hugo Engelbrecht. Mit e. Einf. von Otto Erich Deutsch. Textbuch. (Tagblatt-Bibl. No. 634.) Ebenda. 8⁰. 51 S. ℳ 0,30. — Sittenberger, Hans: Schubert. Zürich, Rascher & Cie. kl. 8⁰. 122 S. ℳ 2,40 (4). — (Six, Dolf:) Knoch's Album (The prince of songs Franz). Schubert and Vienna. Der Liederfürst Frz. Schubert u. Wien (1828—1928). Mit 80 Bildern. (Dem großen Meister zum 100. Todestage.) Hrsg. v. W. J. Knoch. [Deutscher und engl. Text.] Wien, Wolfrum in Komm. 8⁰. 80 S. Abb., 64 S. ℳ 2,40. — Soeser, Ferdinand: Franz Schuberts musikalische Sendung. Ein Spiel in Reimen. Wien, Österr. Bundesverlag f. Unterr., Wiss. u. Kunst. 8⁰. 17 S. m. 1 Fig. ℳ 0,30. — Staatsakademie der Kunstwissenschaften. Ein Ehrenkranz für Schubert. 1828—1928. Skizzen und Materialien. Technische Redaktion des Prof. K. Kusnetzow. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. VIII, 79 S., mit Portr. Rub. 1,50. — Staudigl, Oskar: Schuberts Heimkehr. Ein Singspiel in 1 Aufz. Wien, Österr. Bundesverlag f. Unterr., Wiss. u. Kunst. 8⁰. 19 S. ℳ 0,30. — Stefan, Paul: Franz Schubert. Mit Abb., Hss. u. Notenproben. Berlin, Volksverband der Bücherfreunde. Wegweiser-Verlag. 8⁰. 256 S. Nicht im Handel, nur f. Mitglieder. — Stromenger, Karol: Franciszek Schubert. „Bibljoteka muzyczna". Bd. III. Warschau, Gebethner i Wolff. 8⁰. 80 S. — Trautzl, Viktor: Franz Schuberts letzte Liebe. Roman. Reutlingen: Ensslin & Laiblin. kl. 8⁰. 300 S. Geb. ℳ 1. — Weiß, Anton: Franz Schubert. Eine Festgabe. Wien, Deutscher Verlag f. Jugend und Volk. gr. 8⁰. 137, III S. m. Abb., 24 S. Notenbeil. Geb. ℳ 5. — Whitaker-Wilson C.: Franz Schubert, man and composer. (Centenary biography.) London, New York, Scribner. 8⁰. 268 p. ill. 10 s. — Wickenhauser, Rich.: Franz Schuberts Symphonien. Analyt. Einf. (Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonkunst. Bd. 41.) (Universal-Bibl. No. 6915. 6916.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 126 S. ℳ 0,80 (1,20). — Wulff, Helene: Am Brunnen vor dem Tore. Singsp. in 1 Aufz. Musik aus Schubert'schen Melodien zsgest. u. bearb. von Willy Herrmann. Text- u. Regiebuch. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. kl. 8⁰. 28 S. ℳ 1. — Zoder, Fritz: Franz Schubert, der große Wiener Tondichter und Liederfürst, Ein Lebensbild. Wien, A. Pichlers Witwe & Sohn. kl. 8⁰. 31 S. m. Abb. ℳ 0,36.

Schumann, Robert: Abert, Hermann: Schumann. Uit het Duitsch vertaald door K. Ph. Bernet Kempers. (Beroemde musici. Dl. IX.) 's-Gravenhage, Kruseman. 8⁰. 127 p. m. afb. F. 2,75 (3,75). — Basch, Victor: La vie douloureuse de Schumann. Paris, Alcan. 8⁰. IV, 244 p. 4 plchs. fr. 15. — Wagner, Kurt: Robert Schumann als Schüler u. Abiturient. Rede. Zugl. Beil. zum Jahresber. des Gymnasiums zu Zwickau auf d. Schulj. 1927/28. (Veröffentlichgn. d. Robert-Schumann-Gesellschaft. Nr. 2.) Zwickau i. S., Robert-Schumann-Gesellsch. gr. 8⁰. 28 S. ℳ 1.

Schuré, Édouard: Schuler, Rolse-Alsa: Édouard Schuré à travers son écriture. Etude graphologique. Paris, Perrin & Cie. 4⁰. fr. 20. — Schuré, Édouard: Le rêve d'une vie. Confession d'un poète. Paris, Perrin et Cie. 8⁰. 334 p. fr. 15.

Schütz, Heinrich: Einstein, Alfred*; Heinrich Schütz. Mit 1 Bildn., 2 Fks., 1 Orig. Titel u. mehr. Notenbeisp. Kassel, Bären-

reiter-Verl. gr. 8⁰. 39 S. Geb. ℳ 3. — Schuh, Willi*: Formprobleme bei Heinrich Schütz. (Sammlg. musikwissenschaftl. Einzeldarstellgn. H. 8.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VIII, 125 S. ℳ 6.

Schweitzer, Albert: Campion, C. T.: Albert Schweitzer, philosopher, theologian, musician, doctor. Biographical notes. London, Black. gr. 8⁰. 34 p. 1 s. 6 d. — Kraus, Oskar: Albert Schweitzer. Sein Werk u. s. Weltanschauung. 2. verm. Aufl. Mit 27 Bildern und 2 Faks. Berlin ('29), Pan-Verlag. 4⁰. 78 S. ℳ 6,50 (8). — Wegmann, Hans: Albert Schweitzer als Führer. Mit einem Lebensbild. Zürich, Beer & Cie. 8⁰. 80 S. ℳ 1,40.

Späth s. Abschnitt IV unter Herrmann.

Stehle, J. G. E.: Locher, A. J.-G. Edouard Stehle, organiste et compositeur (1839–1915). Strasbourg, F.-X. Le Roux. 8⁰. fr. 5.

Steigleder, Joh. Ulrich: Emsheimer, Ernst: Joh. Ulr. Steigleder. Sein Leben und seine Werke [Freiburger Dissert. 1927] erschien im Druck im Bärenreiter-Verlag in Kassel 1928.

Steinberg, Maximilian Ossejewitsch: Rimsky-Korssakow, A.: Maximilian Steinberg. [Russ. u. deutsch. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 40 S., mit Port. Rub. 0,30.

Stobaeus, Johann: Kamieński, Lucian: Jan Stobeusz z Grudziadz. S. A. aus dem Jahrbuch „Pomerania" Jg. 3. [Polnisch.] Posen 1928. 8⁰. 21 S.

Strauss, Richard: Strauss, Richard, and Hugo von Hofmannsthal — Correspondence. Transl. by P. England. London, Secker. 8⁰. 365 p. 18 s.

Strawinsky, Igor: Belaiev, Victor: Igor Stravinsky's „Les Noces" an outline. Transl. from the Russian by S. W. Pring. London, Oxford Univers. Press. 8⁰. 38 p. 4 s. — Casella, Alfredo: Igor Strawinski. Roma ('26), A. F. Formiggini. kl. 8⁰. 64 p. con ritr.

Sullivan, Arthur: Bradstock, Lillian: Gilbert and Sullivan: a romantic prose version of the famous operas. London, C. Palmer. 8⁰. 288 p. 7 s. 6 d. — Dunhill, Thomas F.: A critical appreciation. Sullivan's comic operas. London, Arnold. 8⁰. 256 p. 10 s. 6 d. — Goldberg, Isaac: The story of Gilbert and Sullivan, or, the „Compleat" Savoyard. New York, Simon & Schuster. 8⁰. 606 p. $ 6.

Tauber, Rich.: Richard Tauber. Hrsg. von Heinz Ludwigg. Vorw. von Leo Blech. 24 Textbeitr., 93 photograph. Abb. u. 5 Textzeichngn. (Gesicht u. Maske. Bd. 1.) Berlin, O. Elssner Verlagsges. gr. 8⁰. 95 S. ℳ 3 (4,50).

Taylor, Samuel Coleridge: Sayers, W. C. Berwick: Samuel Col. Taylor, musician. Illus. 2nd ed., rev. London, Augener. 8⁰. 531 p. 15 s.

Telemann, Georg Philipp: Meissner, Richard: Georg Philipp Telemanns Frankfurter Kirchen-Kantaten. [Frankfurter Diss. 1924.] Frankfurt, Druck von Karl Ruppert. 8⁰. 80 S.

Tschaikowsky, Peter Iljitsch: Pikowaja Dama [„Die Pique-Dame"]. Oper in 3 Akten und 7 Bildern. [Libretto]. Einführung und Anmerkungen von S. Tschemodanow. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 63 S. Rub. 0,25.

Urbanus V, Papst: Lettres d'Urbain V (1362 bis 1370). Tome I (1362—1366). Textes et analyses recueillis par Alphonse Fierens, publiés par C. Tihon. Rome, Institut historique belge; Bruxelles, P. Imbreghts; Paris, Champion. gr. 8⁰. VI, 1089 p.

[Die Diezösen Cambrai, Liége, Therouanne u. Tournai betr.]

Verdi, Giuseppe: Aïda: Oper in 4 Akten. [Libretto. Mit Einführung von S. Bugosslawsky]. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 46 S. Rub. 0,25. — Chop, Max: Giuseppe Verdi. 2. Aufl. (Musiker-Biographien. Bd. 32. Reclams Univ.-Bibl. No. 5595.) Leipzig, Reclam. kl. 8. 131 S. ℳ 0,40 (0,80). — Gasco Contell, Emilio. Verdi, su vida y sus obras. Obra illustrada con numeros fotograbados. (Los grandes músicos.) Paris, Imprenta Casa Editorial franco-ibero-americana. 8⁰. 190 p. — Kralik, Heinrich: Requiem von G. Verdi. Ein Führer durch das Werk mit einer Einf., latein. und dt. Text, erl. Anm. und zahlr. Notenbeisp. hrsg. (Tagblatt-Bibliothek. Nr. 686.) Wien, Steyrermühl. 8⁰. 35 S. ℳ 0,30. — La Traviata . . . (Deutsch von Natalie von Grünhof.) Vollst. Buch. Hrsg. von Carl Fr. Wittmann. [Neue Ausgabe.] (Reclams Universalbibl. No. 4357). Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 80 S. ℳ 0,40. — Werfel, Franz: Verdi. Roman der Oper. (56.—65. Tsd.) Wien, Zsolnay. 8⁰. 573 S. ℳ 5,50 (7,50).

Vito, Gioconda de: [violinista], nei giudizi della stampa. Bari, tip. f.lli Laterza e Polo. 16⁰. 16 p. con ritr.

Wagner, Richard: Bayreuth: Das Handbuch f. Festspielbesucher von Friedrich Wild. Manual for visitors to the Wagner Performances by F. W. Manuel pour les visiteurs des

festivals wagnériens par F. W. 1928. Leipzig, C. Wild. 8⁰. III, 16, 7, 29, IV, 23, 16, 16, 24, 15, 15, 16, 8, 4, 16 S., 20 S. Abb., 15 S. m. 1 eingedr. Theaterpl., 6 S., 8 S. Abb., 15, 6 S. m. Abb., 6 Bl. Notenbeisp., zahlr. Taf. Geb. ℳ 5. — Diebold, Bernhard: Der Fall Wagner. Eine Revision. Frankfurt a. M., Frankfurter Societäts-Druckerei. 8⁰. 40 S. ℳ 1. — Bayreuther Festspielführer. Hrsg. von Paul Pretzsch. 1928. Bayreuth, G. Niehrenheim. kl. 8⁰. 360, 24 S. m. 1 Abb., mehr. Taf., 1 Theaterpl., 1 farb. Stadtpl. Kart. ℳ 5,50. — Foà, Aristide: Sigfrido. Commento all' opera di Ricc. Wagner. Parma ('27), tip. A. Zerbini. 8⁰. 30 p. — Güntert, Hermann: Kundry. Mit 2 Taf. (Germanische Bibliothek. Abt. 2. Bd. 25.) Heidelberg, C. Winter. 8⁰. V, 64 S. ℳ 3,50. — Hutschenruyter, Wouter: Wagner. (Bercœmde musici Dl. X.) — s'Gravenhage, Kruseman. 8⁰. 171 p. m. afb. F 3,75 (4,75). — Kraft, Zdenko von: Ein Richard-Wagner-Roman. [3 Tle.] Teil 1—3. (Berühmte Romane und Werke der Weltliteratur.) Berlin, Globus Verlag. 8⁰. 365; 351; 354 S. In Kassette ℳ 3,75. Einzelteile ℳ 1,25. — Lacretelle, Jacques de: D'une colline (Quatre jours à Bayreuth). Paris, Éditions des cahiers libres. 8⁰. fr. 25 bis 120. — Newman, Ernest: Stories of the great operas: Richard Wagner. New York, Knopf. 8⁰. 322 p. $ 3. — Petrucci, Gualtiero: Manuale wagneriano. Terza ediz. Milano, A. Corticelli. 8⁰. 250 p. con ritratti e 10 tav. L 27,50. — Prüfer, Arthur: Tristan und Isolde. 3., verb. Aufl. Bayreuth, Giessel. 8⁰. 93 S. ℳ 1,50. — Scheffler, Siegfried: Richard Wagner. Sein Leben, s. Persönlichkeit u. seine Werke. Kommentare u. Einführgn. zu seinen Opern und Musikdramen. 2 Bde. Hamburg, Alster-Verlag. 8⁰. 530 S., mehr. Taf.; 659 S., 1 Titelb. Hldr. ℳ 12. — Schröder, Franz Rolf: Die Parzivalfrage. München, C. H. Beck'sche Verlh. 8⁰. 81 S. ℳ 4. — [Münchner] Wagnerfestspiele s. Abschnitt IV. — Wagner, Richard: Mein Leben. [Neue Ausg.] Leipzig, Breitkopf & H., Fr. Kistner & C. F. W. Siegel. 8⁰. V, 293, 308, 387 S. Lw. ℳ 7. — Wagner, Riccardo: L'opera d'arte dell' avvenire. Traduz. di G. Petrucci. Lanciano, G. Carabba. 16⁰. VII, 167 p. L 5. — Wagner, Richard: Lettres à Hans de Bulow. Traduites par Georges Khnopff. Préface de Jean Chantavoine. Paris, Les Éditions G. Crès & Cie. 16⁰. fr. 12. — [Derselbe.] Parsifal. Vollst. Buch. Hrsg. und eingel. von Georg Rich. Kruse. (Opernbücher. Bd. 75. Reclams Univ.-Bibl. No. 5640.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 70 S. ℳ 0,40. — [Derselbe]. Das Rheingold. Vorabend zu dem Bühnenfestspiel Der Ring des Nibelungen. Vollst. (Opern-)Buch. Hrsg. und eingel. von Geo. Rich. Kruse. (Reclams Universal-Bibl. No. 5641.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 83 S. ℳ 0,40. — [Derselbe.] Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestsp. Hrsg. v. Herm. Biermann. (Sammlg. deutscher Schulausgaben. Bd. 232.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. kl. 8⁰. 150 S. Geb. ℳ 1,30. — [Derselbe.] Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg . , . Hrsg. und eingel. von Geo. Rich. Kruse. (Opernbücher. Bd. 71. Reclams Univ.-Bibl. Nr. 5636.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 64 S. ℳ 0,40.

Weber, Carl Maria von: Weber, Carl Maria von: Euryanthe . . . Mit e. Einf. von Heinrich Kralik. (Tagblatt-Bibliothek. Nr. 271.) Wien, Steyrermühl. 8⁰. 47 S. ℳ 0,30. — [Derselbe.] Der Freischütz . . . 3., verb. Aufl. Vollst. Buch. Mit e. Einl. von Carl Friedr. Wittmann. Neu durchges. v. Geo. Rich. Kruse. (Universal-Bibliothek. Nr. 2530.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 88 S. ℳ 0,40.

Weingartner, Felix: Weingartner, Felix: Lebens-Erinnerungen. Bd. 1. (2., umgearb. Aufl. Mit 24 Abb.) Zürich, Orell Füssli. gr. 8⁰. V, 377 S. ℳ 9 (11).

[Wennerberg, Gunnar]: Taube, Signe, Prostinnan. Brev och minnen av Gunnar Wennerbergs moder. Saml. och utg. Stockholm, Geber. 206 p. Kr. 5,75.

Williams, R. Vaughan: Dickinson, A. E. F.: An introduction to the music of R. Vaughan Williams. (Musical Pilgrim.) London, Oxford Univers. Pr. 8⁰. 84 p. 1 s. 6 d.

Wolf, Hugo: Alarcón, D. Pedro Antonio de: Der Dreispitz. Eine span. Novelle. Übertr. von Helene Weyl. (Insel-Bücherei. Nr. 223.) Leipzig, Insel-Verlag. kl. 8⁰. 86 S. Geb. ℳ 0,90. — Grunsky, Karl: Hugo Wolf. Mit 11 Abb. (Die Musik. Bd. 52). Leipzig, Kistner & Siegel, kl. 8⁰. 90 S. Lw. ℳ 2,50.

Wölfl, Joseph: Baum, Richard: Joseph Wölfl (1773—1812). Leben, Klavierwerke, Klavierkammermusik und Klavierkonzerte. Kassel, Bärenreiter-Verl. 8⁰. 90 S. ℳ 3.

Zeleński, Ladislaus: Szopski, Felicjan: Władysław Zeleński. (Bibljoteka muzyczna, Bd. II.) Warschau, Gebethner i Wolff. 8⁰. 62 p.

VI.

Allgemeine Musiklehre

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik und Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift.

Achtélik, Josef*: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien. Eine ästhet. Musiktheorie in 2 Tln. Tl. 2. II. Harmonieverbindungslehre. III. Besondere Bildgn.: A. Das Mollgeschlecht. B. Reizklangmusik. IV. Modulationen. Leipzig, C. F. Kahnt. gr. 8⁰. XI, 214 S. ℳ 7 (9).

Akimow, P. W.: Einführung in die Polyphonie auf Grund der energetischen Lehren. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 58 S. Rub. 0,90. (Veröffentlichungen des Leningrader Staatskonservatoriums).

Allen, J. Worth: The orchestra director's manual; practical suggestions and useful information for orchestra directors. New York, Boston, C. Fischer. 8⁰. IV, 59 p.

Benson, Arthur Christopher: The canon. London, Heinemann. 8⁰. 292 p. 3 s. 6 d.

Blareau, Ludovic: L'art musical par l'analyse et le commentaire des œuvres à l'aide de citations thématiques. Programmes et instructions. Enseignement secondaire. Classes de troisième à première. Paris, Delagrave. 8⁰. 224 p.

Bölsche, Franz: Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. 14.—18. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VIII, 123 S. ℳ 2,50 (3).

Boni, G. Battista: Scuola pratica d'armonia senza maestro. 4ta ed. miglior., accresc. e accuratamente rived. dall' autore. Fermo, ediz. Samel. 8⁰. XVI p. con tavola, L 1,50.

Bouasse, H.: Acoustique. Cordes et Membranes. Instruments de musique à cordes et à membranes. Paris, ('26), Delagrave. 8⁰. XXIV, 506 p. avec figs. [Derselbe.] Tuyaux et résonateurs. Intro. à l'étude des instruments à vent. Avec la collaboration expérimentale de M. Fouché. Paris, ebenda. 8⁰. 500 p., 252 figs. fr. 50.

Bridet, A.: Pour enseigner la musique à vos enfants. Nouvelle méthode de notation mobile. Paris, Edit. de la Pensée latine. fr. 15.

Broeckx, Jan: Handleiding bij het onderricht in de theorie der muziek. Antwerpen, Phalesius-Uitgave. gr. 8⁰. 169 p.

Calfas, P.: La nouvelle salle de concert Pleyel à Paris. Solution française d'un grand problème d'acoustique. Paris, ('27), H.-L. Motti; le „Génie civil", 6, rue de la Chaussée d'Antin. 4⁰. 24 p., fig.

Carse, Adam: On conducting school orchestras. London, Augener. 8⁰. 1 s.

Cooke, Greville: The theory of music. London, Benn. 8⁰. 80 p. 6 s.

Daube, Otto: Musikalischer Werkunterricht an höheren Lehranstalten. Lehrziel, Lehrplan, Methodik. Bayreuth, L. Ellwanger. gr. 8⁰. 255 S., 8 lith. Notens. ℳ 5,60 (6,50).

Denkert, Ludwig, Rudolf Tonner, Otto Will: Der Musikfreund. Ein Berater u. Führer durch den Musikunterr. in d. Volks-, Mittel- u. höh. Schulen Niederdeutschlands. Bd. 2. Ausgabe f. Lehrer. Kiel, ('27), [jetzt: Bordesholm], Heliand-Verl. 8⁰. 368 S. m. Abb. Geb. ℳ 4,50. [Dieselben.] Der Musikfreund. Ein Führer in das Reich der Töne f. Niederdeutschlands Jugend. Bd. 2. Ausgabe f. höh. u. Mittelschulen. Ebenda. 1927. 8⁰. 264 S. m. Abb. Geb. ℳ 3,50. [Dasselbe.] Bd. 2. Ausg. f. Volksschulen. Ebenda. 1927. 8⁰. 260 S. m. Abb. Geb. ℳ 3,20.

Donne, L. Théorie musicale. Cours élémentaire. Questionnaire, par L. Donne. Revision et appendice, par A. Gruet. Paris, Gregh et fils. 8⁰. 44 p.

Dubach-Donath, Annemarie: Die Grundelemente der Eurythmie, zsgefaßt u. dargest. Dornach, Philosophisch-anthroposoph. Verl. 8⁰. XI, 287 S. m. Fig. ℳ 18,50 (23).

Ducat, Eva: Another way of music. 6 illus. London, Chapman & Hall. 8⁰. 210 p. 10 s. 6 d.

Ebel, Arnold Wilh., Wilhelm Witzke: Der Spielmann. Mit Bildschm. Tl. 2. Für die oberen Klassen d. Volksschule auf Grund d. amtl. Richtlinien f. d. Musikunterr. an Volkssch. vom 26. März 1927. Frankfurt a. M., Diesterweg. 8⁰. 198 S. Kart. ℳ 2,40.

Fellerer, Karl Gustav*: Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jhs. Düsseldorf, Schwann. 8⁰. 48 S. ℳ 1,50.

Fowles, Ernest: Ear, eye and hand in harmony-study. London, Oxford Univers. Pr. 8⁰. VIII, 58 p. 5 s.

Freitag, Hugo: Physik. Ausg. f. humanist. u. Realgymnasien. Bearb. unter Mitw. von Franz Angerer. Tl. 3. Schall. Licht. Mechanik, Tl. 2. Bamberg, Buchner. 8⁰. IV S. S. 263—384, II S. mit Fig. Geb. ℳ 3,40.

Garbusow, N., Prof. Theorie der Tonleitern und Klänge auf mehrfacher Grundlage. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰.

192 S. Rub. 4. (Veröffentlichungen des Staatsinstitutes für Musikwissenschaft).

Gleich, Ferdinand: Handbuch der Instrumentation oder Regeln zum Studium aller im Orchester verwandten Instrumente. Übersetzt von W. M. 5., durchgesehene und verbesserte Auflage. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. VI, 62 S. Rub. 1.

Gruet, A.: Théorie musicale adaptée au „questionnaire" (cours élémentaire et cours supérieur), de L. Donne. Paris, (27), Gregh et fils. 8⁰. 60 p.

Güldenstein, Gustav*: Theorie der Tonart. Stuttgart, Klett. 8⁰. VI, 200 S. ℳ 6,50. (8).

Günther, Hanns (de Haas): Physik für Alle. 2. Schall, Wärme, Licht. Unter Mitarb. von Helmut Kröncke. Mit 357 Abb. im Text und 18 ganzseit. Bildn. 2. Aufl. Stuttgart, Dieck & Co. 4⁰. 327 S. ℳ 12 (16).

Haußwald, Günter: Wie höre ich Musik? (Neugeist-Bücher. 30.) Pfullingen i. W., J. Baum. 16⁰. 60 S. ℳ 0,90.

Heacox, Arthur Edward: Project lessons in orchestration. Boston, O. Ditson Co. 8⁰. 180 p. $ 1,50.

Hoppe, Alfred: Farbtontreppe. Ein Hilfsmittel zur Gewinnung von Ton und Notenraum. Verden/Aller, F. Mahnke. 16×21 cm, 23 S. mit z. T. farb. Fig. ℳ 2.

Imhofer, R[ichard]: Grundriß der musikalischen Akustik für Konservatorien und verwandte Lehranstalten. Mit 40 Abb. im Text. Leipzig, C. Kabitzsch. 8⁰. IV, 141 S. ℳ 4,80.

Jadassohn, S[alomon]: Die Lehre vom Canon und von der Fuge. 4. Aufl. Mit e. Anh. über J. S. Bachs Kunst d. Fuge. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. IV, 205, 43 S. ℳ 4,50 (6).

Jaedicke, Hermann: Durch Können zur Kunst. Neue Wege im Schulmusik-Unterricht unter Vereinigg. der Tonika-Do- und Tonwortprinzipien. (H. 1. Die Ausgangstonart.) Leipzig, A. Strauch. 8⁰. 36 S. m. 1 Abb., 1 Titelb. ℳ 2.

Jaworsky, B.: Elementare Übungen für die Stimmführung in Dur. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 31 S. Rub. 0,80. — [Derselbe.] Übungen in der Bildung von Schemata rhythmischer Tonkomplexe. Teil I. 2. Auflage. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 57 S. Rub. 1.25.

Kirsch, Ernst*: Wesen und Aufbau der Lehre von den harmonischen Funktionen. (Sammlg. musikwissenschaftl. Einzeldarstellgn. H. 12.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VI, 35 S. ℳ 1,80.

Konjus, G.: Aufgabensammlung für Instrumentation. Teil 1. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages, 1927. gr. 8⁰. 60 S. Rub. 1,50.

Köthmann, P.: Funktions-Tabelle zum Aufsuchen der Klangbeziehungen. Köthen/Anhalt. [Baasdorferstr. 13, Selbstverl.] 13,5×21 cm, 1 Taf. auf Karton mit 5 übereinander befindl. drehbaren Scheiben. ℳ 2,50. Ausg. B in großer Ausführg, auf Pappe mit Hängevorrichtung 60×75 cm. ℳ 12.

Krehl, Stephan: Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). 2., verb. Aufl. Neudr. 1. Die reine Formenlehre. — 2. Die angewandte Formenlehre. (Sammlg. Göschen. 149. 150.) Berlin, W. de Gruyter & Co. kl. 8⁰. 152, 161 S, Geb. Je ℳ 1,50. — [Derselbe.] Harmonielehre. 1. Vorbereitung, Darstellg. u. Verbindg. d. konsonierenden Hauptakkorde der Tonart. Neudr. (Sammlung Göschen 809.) Ebenda. kl. 8⁰. 76 S. Geb. ℳ 1,50.

Louis, Rudolf: Handleiding voor de harmonieleer. Volgens het system van Rud. Louis en Ludwig Thuille, geautoriseered vertaald en bewerkt naar de „Grundriß der Harmonielehre" door Emma Matla. Stuttgart, E. Klett (C. Grüninger Nachf.). Amsterdam, G. Alsbach & Co. 8⁰. VIII, 267 S. mit Fig. Fl. 4,80 (6,25).

Lüthje, Heinrich, u. Julius Bosdorf: Musikkunde. Stoffsammlg. f. d. Musikunterricht in höheren Schulen. Tl. 2. U III—UII. Hamburg, Rabe & Frese. 8⁰. V, 234 S. m. Abb. Geb. ℳ 4,50.

Manderscheid, Paul: Musikbuch für höhere und mittlere Mädchenschulen. Bd. 1. Für Sexta, Quinta und Quarta d. Lyzeen u. Mittelschulen. 2. Aufl. Bd. 2. Für die mittleren und oberen Kl. d. Lyzeen und Mittelschulen sowie f. Aufbau- u. Frauenschulen. Düsseldorf, Schwann. 8⁰. VI, 208 S. m. Abb. Geb. ℳ 3,20; VIII, 342 S. m. Abb. Geb. ℳ 5,60.

Medau, Hinrich: Rhythmische Gymnastik als tägliche Kraftquelle. 9. u. 10. Tsd. (Spiel- und Sport-Bibliothek d. Union-Verlags.) Stuttgart, Union. kl. 8⁰. 78 S. m. Abb. ℳ 1,80.

Mersmann, Hans: Einführung in die Musik. Tl. 1. Berlin, Funkdienst. gr. 8⁰. 40 S. ℳ 1,25. [Derselbe.] Die Tonsprache der neuen Musik s. Abschnitt IV unter Melosbücherei 1.

Moll, Adolf: Akustik für Musiker, Sänger, Gesanglehrer u. Redner in leichtfaßlicher Darstellung. Hamburg, O. Meißner. 8⁰. 94 S. m. Abb. ℳ 2,40 (3).

Allgemeine **Musiklehre** für Mittelschulen. Hrsg.

von Adolf Strube. Leipzig, Carl Merseburger. gr. 8⁰. 172 S. m. Abb., mehr. Taf. Geb. ℳ 3,60.

Musikunterricht in der Volksschule. Gedanken über d. neuen Richtlinien f. den Musikunterricht an Volksschulen und über ihre Durchführung von Fritz Haupt. Der Gesangunterricht in der Grundschule und seine fundamentale Bedeutg. f. die musikal. Erziehg. u. Bildg. von Walter Hauer. Mit e. Vorw. von Walter Kühn. Lahr (Baden), M. Schauenburg. 8⁰. 20 S. ℳ 0,90.

Müller-Hartmann, Robert: Aufgaben zur Harmonielehre. Leipzig, Simrock in Komm. 4⁰. 72 S. ℳ 3.

Ochs, Siegfried: Über die Art, Musik zu hören. Ein Vortr. (Schriften zur Musik. 1.) Berlin, Werk-Verlag. kl. 8⁰. 54 S. ℳ 1,60.

Patterson, Annie W.: How to listen to an orchestra. Illus. New and rev. ed. London, Hutchinson, gr. 8⁰. 220 p. 5 s.

Perrett, Wilfrid: Some questions of musical theory. Chapter 3, The second string; Chapter 4, Ptolemy's tetrachords. With appendix: The tierce-tone scale. London, Heffer. 8⁰. 5 s.

Pils, Carl G.: Repetitorium u. Leitfaden der Harmonielehre. Stuttgart, (C. Grüninger Nachf.) E. Klett. 8⁰. 116 S. ℳ 3.

Piroschnikow, I. O.: Das Noten-ABC für die Schulen und den Selbstunterricht. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 98 S. Rub. 0,50. — [Derselbe.] Kurzes Noten-ABC im Umfange des Gesangunterrichts in den Schulen. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 38 S. Rub. 0,20.

Rabsch, Edgar, Hans Burkhardt: Musik. Ein Unterrichtswerk f. die Schule. Tl. 2. Unter-Tertia bis Unter-Sekunda. Frankfurt a. M., Diesterweg. 4⁰. XX, 316 S., mehr. Taf., 1 Karte. Geb. ℳ 6,40.

R ıter, Fritz: Harmonieaufgaben nach dem System Sigfrid Karg-Elerts. Leipzig, C. F. Kahnt. 8⁰. 35 S. Geb. ℳ 2,80. — [Derselbe*]: Praktische Gehörbildung auf Grundlage der Tonika-Do-Lehre. Leipzig, Kahnt. 8⁰. 101 S. m. Abb. Geb. ℳ 3.50.

Richter, E. Friedrich: Traité d'harmonie théorique pratique. Trad. de l'allemand par Gustave Sandré. 13. éd. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. VIII, 200 S. ℳ 4 (5,50). — [Derselbe]. Tratado de harmonía teórico y práctico. Vertido al Español por Felipe Pedrell. 8. y 9. ed., contiene además, los ejercicios complementarios para el estudio de la armonía práctica, escritos por el mismo autor. Ebenda. gr. 8⁰. VII, 246 S. ℳ 6.

Riemann, Hugo*: Grundriß d. Musikwissenschaft. 4. Aufl., durchges. von Johs. Wolf. (Wissenschaft u. Bildung. 34.) Leipzig, Quelle & Meyer, kl. 8⁰. 160 S. Geb. ℳ 1,80. — [Derselbe.] Bajo Cifrado. Armonía práctica realizada al Piano. Traducción del Mtro. Antonio Ribera. — Colección „Labor". Sección V. Música, no. 143. Barcelona ('27), Editorial Labor. 8⁰. 234 p. [Derselbe.] Dictado Musical. Traducción de la 7a. edición alemana por Roberto Gerhard. — Colección „Labor", Seccion V, no. 173. [Ebenda] ('27). 168 p. — [Derselbe.] Fraseo Musical. Traducción del Mtro. Antonio Ribera. — Colección „Labor". Sección V, no. 162. [Ebenda] ('28). [Derselbe.] Teoria general de la Música. Traducción de la 7a. edición alemana por el Mtro. Antonio Ribera. — Colección „Labor". Sección V, no. 172. [Ebenda] ('28). 227 p. — [Derselbe.] Reducción al Piano de la Partitura de Orquesta. Traducción del Mtro. Antonio Ribera. — Colección „Labor". Sección V, no. 150. [Ebenda] ('28). 152 p.

Rschewkin, S. N.: Gehör und Sprache im Lichte der modernen physischen Forschung. [Russ. Text]. Moskau und Leningrad, Staatsverlag. 8⁰. 196 S. mit Abb. Rub. 1,20.

Schlüter, H. A.: Schule der rhythm. Gymnastik in Wort und Bild, f. d. Gebr. in Haus, Schule, Verein. Über 900 Übgn. m. 201 Abb., 11 Bewegungskurven u. 1 Musikbeil., . . . enthaltend 34 Begleitgn. (2. Aufl.) Stuttgart, Union. kl. 8⁰. 167, 39 S. Lw. ℳ 6,80.

Smink, D.: Beginselen der muziekleer. Leerboek voor kweek-en normaalscholen. 3ᵉ druk. Tiel, D. Mijs. 8⁰. II, 120 p. F 1,90.

Spoel, Jan: Modulaties. Een nieuwe methode, ingericht voor zelstudie, om vaardigheid te verkrijgen in het moduleeren aan de piano. Amsterdam, Seyffardt's Boek- en muziekhandel. 8⁰. VI, 54 p. F 2,50.

Ssokolow, N. A., Prof.: Imitationen auf cantus firmus. Anleitung zum Studium des Kontrapunktes im strengen Satz. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag des Staatskonservatoriums. gr. 8⁰. 62 S., mit Noten. Rub. 1,50.

Ssokolowsky, N. N., Prof.: Fragebogen für die Vorbereitung zu den mündlichen Prüfungen in der elementaren Musiktheorie. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 56 S. Rub. 1. [auf dem Titelblatt fälschlich: 1927]. — [Derselbe.] Handbuch zum prak-

tischen Studium der Harmonie. Teil 2. Dritte, verbesserte Auflage. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 143 S. Rub. 1,50.

[auf dem Titelblatt fälschlich: 1927].

Steinbauer, Othmar: Das Wesen der Tonalität. München, C. H. Beck. gr. 8⁰. VIII, 130 S. mit Fig., 1 farb. Taf. ℳ 6.

Steuding, Hermann: Messung mechanischer Schwingungen, unter Mitw. von Hugo Steuding. Hrsg. von Wilh. Hort. Mit 450 Abb. Berlin, VDI-Verl. 8⁰. XII, 500 S. Lw. ℳ 28.

Stockhaus, Julius: Musikbuch für mittlere Schulen. Nach den ministeriellen Bestimmgn. über d. Mittelschulen vom 1. Dezember 1925 umgearb. 6. Aufl. d. Schulgesang. Tl. 2. 8.—10. Schulj. Frankfurt a. M., Diesterweg. 8⁰. VIII, 266 S., 1 Tab. Geb. ℳ 3,60.

Strube, Adolf s. Allgemeine Musiklehre.

Stüler, Alexander: Radiohören leicht gemacht. Mit 69 anschaul. Abb. 3. Aufl. Stuttgart, Franckh. 8⁰. 104 S. ℳ 2,80.

Toch, Ernst: Melodielehre. Übersetzung von G. M. Wanjkowitsch und M. I. Ignatow, unter Redaktion und mit Vorwort von M. W. Iwanow-Boretzky. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 135 S. Rub. 2,50.

Vatielli, Francesco: Materia e forme della musica. Vol. II. Bologna, Zanichelli. 8⁰. XXIII, 299 p. L 25.

Weimar, Gottfried: Der Rhythmus in Musik, Poesie und Lied, speziell im Kirchenlied. (Friedrich Mann's pädagog. Magazin. H. 1177). Langensalza, H. Beyer & Söhne. 8⁰. 81 S. ℳ 2,10.

Der **Werdegang** der Musiknoten. Eine kurze Einf. in d. Wesen d. Notenstichs u. d. Notensatzes. Mit 8 erl. Taf. Leipzig, R. Becker. 4⁰. 4 S., 8 Taf.; in Umschl. ℳ 4,50.

Wieth-Knudsen, K. A.: Den europæiske Musiks Skæbnetime. Studie over vort Tonesystems Grænser. Kopenhagen, Gyldendal. 8⁰. 66 p. Kr. 2,50.

Wünsch, Ernst: Musik, Rhythmus, Gymnastik, Turnen, Tanz. Ein Wegweiser u. Lehrbuch. Stuttgart, P. Mähler. 4⁰. 44, 40 S. m. Abb. ℳ 4,80 (5,80); Notenanh. ℳ 2,80.

Wüst, Karl: Über das Chordirigieren. Ein Beitrag zur Pflege d. deutschen Liedes. Mit Notenbeisp., Zeichnungen u. e. Anh.: Vier Chorsolfeggien f. 4stimm. Männerchor. Hildburghausen, Gadow & Sohn. gr. 8⁰. 27 S. ℳ 1.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprechen.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Adrien, J.: Proeve van Gregoriaansche chironomie volgens de regels van Solesmes, Herzien door Dom André Mocquereau. Vertaald door Jos. Lennards. Voorafgegaan door een korte verklaring van het Gregoriaansche rythme. Tilburg, Drukkerij Henri Bergmans & Cie. gr. 8⁰. XII, 24 p., m. 1 mod. F. 1,40.

Allgeier, Arthur: Die altlateinischen Psalterien. Prolegomena zu e. Textgeschichte d. hieronymianischen Psalmenübersetzgn. Freiburg i. Br., Herder & Co. gr. 8⁰. XI, 190 S. ℳ 12.

Altschewsky, Grigorij: Atmungstafeln für Sänger und ihre Anwendung bei der Entwicklung der Grundeigenschaften der Stimme. [Russ. u. deutsch. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 77 Tafeln (11×13) und 13 S. Text. Rub. 1.

Anjou, N. E., Den nya sångmetoden eller folkskolans lärobok i sång efter rationella . . . Barnens bok. 3:e årskursen. 2:a uppl. Stockholm, Fritze. S. 83—124., 60 öre.

Antiphonarium Mozarabicum de la Catedral de León. Editado por los PP. Benedictinos de Silos. [Nur Text.] León. 4⁰. LXIII, 245 p.

Averkamp, Ant.: De zangkunst en hare sterren. Met talrijke portretten en afbeeldingen. 's-Gravenhage, Kruseman. gr. 8⁰. 271 p. F 5,25 (6,50).

Barion, Hans: Praktisch-liturgischer Führer vornehmlich zu dem Meßbuch von A. Schott, für das Erzbistum Köln und die Bistümer Münster, Paderborn, Trier f. d. Jahr 1928. 2. Aufl. Honnef a. Rh., Siebengebirgsbuchh. 16⁰. 39 S. ℳ 0,40.

Battke, Max und **Emil Bezecný:** Die Singstunde. Ein Lieder- u. Lernbuch f. Volks-, Bürger- u. Untermittelschulen, Lehrer u. Lehrerinnenbildungs-Anstalten. Tl. 3. Prag, Staatl. Verlagsanstalt. 8⁰. 128 S. Kč 20.

Bergen, Franz: Versungen und vertan? Ein Mahnwort an alle, die Sänger werden wollen. München, G. W. Dietrich. 8⁰. 28 S. ℳ 0,85.

Bethge, Ernst Heinrich: Sprechchor-Aufführungen. Allerlei Anregungen. Leipzig, Strauch. 8⁰. 32 S. ℳ 1,50.

Bihlmeyer, Pius: Kleines Meßbuch für die Sonn- u. Feiertage. 3. Aufl. Freiburg, Herder. 16°. XII, 28, 638 S. 1 Titelb. Geb. ℳ 3,80 — ℳ 7. [Derselbe.] Die Eigenmesse der Erzdiözese Freiburg, lateinisch und deutsch. Im Anschl. an d. Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott hrsg. 2., verb. u. verm. Aufl. Freiburg, Herder. 16°. III, 48 S. ℳ 0,85. [Derselbe.] Die Eigenmessen der Diözese Paderborn . . . 2., verb. u. verm. Aufl. Ebenda. III, 35 S. ℳ 0,65. [Derselbe.] Die Eigenmessen der Diözese Rottenburg ... 2. verb. A. Ebenda. III, 27 S. ℳ 0,65.

Bitterling, Willy: Im Anfang war der Vokal. Gedanken u. Empfindgn. zu e. Reformation des Kunstgesanges. Leipzig, Eduard Schmidt. kl. 8°. 55 S. ℳ 3.

Bogsrucker, Alois: Die Eigenmessen der Gesellschaft Jesu, lateinisch u. deutsch mit hagiograph. Einf. Im Anschluß an d. Meßbuch d. hlg. Kirche von Anselm Schott hrsg. Freiburg, Herder. 16°. VII, 99 S. ℳ 2,20.

Brown, Hubert: The principles of expression in song: a manual for singers. London, Oxford Univ. Pr. 8°. 66 p. 2 s. 6 d.

Buchwald, Rudolph: Die Eigenmessen der Diözese Breslau. Breslau ('27), Borgmeyer. 16°. 20 S. ℳ 0,40.

Cabrol, Dom Fernand: Mon missel. Paroissien liturgique pour les dimanches et les principales fêtes de l'année. Messe, Vêpres, Dévotions. Introduction et Notices liturgiques. Tours, Mame et fils. 8°. XXXVI, 418 p.

Calm, Hans: Lehrbuch der Sprechtechnik für Pädagogen, Theologen, Offiziere, Juristen, Schauspieler u. Sänger, Lehrer- u. Lehrerinnenseminare. 6., verb. und verm. Aufl. Dessau, M. Salzmann. 8°. V, 101 S., 1 Taf. ℳ 2.

Choinanus, Siegfried: Die evangelische Kirche und die Reorganisation ihrer chorischen Kirchenmusik. Eine kirchenmusikal. Zeitfrage. (Aus: Zeitschr. f. evang. Kirchenmusik. Jg. 6.) Hildburghausen, Gadow & Sohn. gr. 8°. 24 S. ℳ 0,80.

Church Music Society — Occasional papers No. 9: Hymn tunes. London, Oxford Univ. Pr. 8°. 6 s.

Costantini, Costantino: La voce umana nell' arte del canto. Viterbo ('27), tip. Unione. 8°. 39 p. L 5.

Coulange, Louis: La messe. Paris, éditions Rieder. kl. 8°. 209 p. fr. 10,50.

Dearmer, Percy and others: The Oxford book of carols. London, Oxford Univ. Pr. kl. 8°. 284 p. 4 s. 6 d.

Demjanow, N.: Chorgesang-Kreise im Dorf. Unter Redaktion von E. Wilkowir. [Russ. Text]. [Moskau], Verlag „Tea-Kino-Petschatj". gr. 8°. 94 S. Rub. 0,70. — [Derselbe.] Methoden und Formen des Chorgesang-Unterrichts im Klub. Unter Redaktion von E. Wilkowir. [Russ. Text]. [Moskau], Verlag „Molodaja Gwardia". gr. 8° 88 S. Rub. 0,90.

Derjuschinsky, Konstantin: Neue Ausblicke auf die Vokalpädagogik. Zur Frage über die Lehrmethoden des Sologesanges in Übereinstimmung mit der wissenschaftlich-begründeten Einheitsmethode. Mit Verzeichnis der vokalen Literatur. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8°. 65 S. Rub. 0,40.

Détschy, Serafine: Übungen für Sprachtechnik nebst Erklärung der Atemverwertung. 3. unveränd. Aufl. (Manuldr.) Hamburg, Boysen. 8°. VIII, 75 S. Lw. ℳ 2,80.

Dold, W. J.: Vespertinum oder Vesper u. Komplet für alle Sonn- u. Feiertage. Volksausg. ohne Antiphonen. 5. Aufl. Regensburg ('27), Pustet. 16°. III, 288, 46 S., 1 Titelb. ℳ 1,70; geb. ℳ 2,80.

Ebneter, Anton: Die Atmung. (Schweizer Realbogen. 15.) Bern, P. Haupt. 8°. 20 S. mit Abb. ℳ 0.40.

Ehrhard, P.: Le saint sacrifice de la messe. Traité dogmatique, liturgique et ascétique. Avignon ('27), Aubanel frères. kl. 8°. 424 p.

Eitz, Carl: Merkblatt für Noten und Tonworte. Neu hrsg. von Frank Bennedik. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 2 S. ℳ 0,10. — [Derselbe*]: Das Tonwort. Bausteine zur musikal. Volksbildg. Neuausg. der „Bausteine zum Schulgesangsunterrichte im Sinne d. Tonwortmethode". Hrsg. von Frank Bennedik. Mit einem Bildnis u. 5 Taf. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IX, 183 S. ℳ 5 (7).

Erbstein, M. S.: Anatomie, Physiologie und Hygiene der Atmungs- und Stimmorgane. 2., verbesserte und erweiterte Auflage. [Russ. Text]. Leningrad, Selbstverlag. 8°. 219 S. mit Abb. Rub. 2.

Favaro, Giovanni: Cantanti! Coristi! Chi ha orecchio, non deve mai stonare! Riflessioni critiche sullo stonare di chi canta. Belluno, ('25!) tip. ed. *La cartolibraria*. 8°. 23 p. L 2,50.

Frohmut, Johanna: Eines Christlieds Wiege und Weltfahrt mit Bildern. 21.—25. Tsd. Leipzig, Schloeßmann. 8°. 31 S. ℳ 0,35.

Fruntke, Willibald: Deutsches Volksmeßbuch, bearb. nach dem Röm. Missale. Habelschwerdt,

St. Stephans-Verl. 16⁰. 576 S. 1 Titelb. Geb. ℳ 3.

Praktisch-liturgischer **Führer** vornehmlich zu dem Meßbuch von A. Schott für das Erzbist. Köln und die Bistümer Münster, Paderborn, Trier für d. J. 1928. 2. Aufl. Hrsg. von Hans Barion. Honnef, Siebengebirgsbuchhandlung. 16⁰. 39 S. ℳ 0.40. — [Dasselbe] f. d. J. 1929. 2. Aufl. Hrsg. von Hans Barion. Ebd. 1929. 42 S. ℳ 0.50.

Gebler, Peter: Einführung in das Verständnis der hl. Messe. 4., durchges. Aufl. Paderborn, Schöningh. 16⁰. 14 S. ℳ 0,15.

Gemert, Paulinus a: Manuale liturgicum novissimae rubricarum reformationi accomodatum. Ed. 2 aucta et emend. Eindhoven, Holl. ('27), W. van Eupen. 8⁰. VII, 180 S. fl. 1,90.

Gesang. Jahrbuch 1929 s. Abschnitt II.

Evangelisches **Gesangbuch.** Ausg. f. die Kirchenprov. Grenzmark Posen-Westpreußen d. Evang. Kirche d. altpreuß. Union. (Bearb. von e. gemeinsamen Gesangbuchausschuß.) Schneidemühl, Comenius-Buchh. kl. 8⁰. XX, II, 604, 97 S. Lw. ℳ 3,50.

Giesemann, K[urt]: Spannkraft durch Atmung. Ein Weg zur Leistungssteigerung. (Der Arzt als Erzieher. H. 58.) München, Verl. der Ärztl. Rundschau. gr. 8⁰. 44 S. m. Abb. ℳ 1,80 (3).

(Gölz, Richard:) Oster-Feier. [Nebst] Bemerkgn. (Liturgische Entwürfe d. Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst. No. 29.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8⁰. 4 S. m. 1 Abb.; 2 S. ℳ 0,40. [Derselbe.] Feier am Reformationsfest. (Entwurf A. B. [Nebst]) Bemerkgn. u. Literaturnachweis. (Liturg. Entwürfe der Monatschrift f. G. u. k. K. No. 30, 30a, 30b.) ℳ 1. Göttingen, ebenda. gr. 8⁰. Entwurf A. (8 S. m. 1 Abb.); Entwurf B. (4 S. m. 1 Abb.)

Gradualbuch. Ausz. aus d. Editio Vatic. mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übers. d. Texte u. Rubriken, hrsg. v. Karl Weinmann. 4. Aufl. Regensburg, Pustet. VIII, 412, 120, 134, 4 S. ℳ 8. Geb. ℳ 10.

Graef, B. K.: Die Kunst des Sprechens. Berlin, Funk-Dienst. gr. 8⁰. 47 S. m. Abb. = Deutsche Welle. Rundfunktexte. ℳ 2.

Granier, Jules: Le chant moderne. Etude analytique en deux volumes. Paris, Hamelle. 8⁰. 124 p. fr. 12.

Guilbert, Yvette: L'art de chanter une chanson. 2ᵉ éd. Paris, Grasset. 16⁰. 159 p., fig., plchs. fr. 12.

Heinrichs, F.: Der Sprechchor in der Volksschule. (F. Mann's Pädagog. Magazin, H. 1211.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8⁰. 45 S. ℳ 1,10.

Hennecke, Erwin: Ein Andachtsbuch in liturgischen Gottesdiensten, musikal. Metten u. Vespern für das ganze Kirchenjahr. Entw. u. hrsg. Mit Bildern. 2., geänd. u. erw. Aufl. Leipzig, Schloeßmann. 8⁰. 172 S. Geb. ℳ 5,80.

Heß, Ludwig: Brevier der täglichen Gesangstudien. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 4⁰. 7 S. ℳ 0,75.

Heydt-Koblenz, Fritz von der: Die Melodienfrage bei der Erneuerung des rheinisch-westfälischen Gesangbuches. Koblenz, Handlung d. Ev. Stifts [St. Martin] in Komm. 8⁰. 56 S. ℳ 1.

Janssens, Remy: Begrippen van gregoriaanschen zang. 1ᵉ sektie. Mechelen, ('27), H. Dierickx-Beke. gr. 8⁰. fr. 6.

Jeannin, Dom J.: Rythme grégorien. Réponse à Dom Mocquereau. Lyon, Etienne Gloppe. 4⁰. 144 p.

Johner, Dominikus: Wie gelangen wir zu einem würdigen Vortrag des gregorian. Chorals? Kassel, Bärenreiter-Verlag. 4⁰. 23 S. m. Notenbeisp. ℳ 1,50. [Derselbe.] Die Sonn- u. Festtagslieder des vatikanischen Graduale, nach Text u. Melodie erkl. Regensburg, Pustet. 8⁰. XII, 522 S. ℳ 6,50 (8,50).

Keet, C. C.: A liturgical study of the psalter: some liturgical and ceremonial aspects of Jewish worship exhibited in the Book of Psalms. London, Allen & Unwin. 8⁰. 192 p. 10 s. 6 d.

Kyriale ou Ordinaire de la messe, suivi de la Messe des défunts et de l'Absoute. Grenoble, (27), Bureau grégorien. 8⁰. 112 p.

Lamprecht, Augustin: Erklärung der heiligen Messe an den Sonn- und Festtagen des kathol. Kirchenjahres. Graz, Styria kl. 8⁰. III, 452 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 6.

Lehmensick, Fritz: Kernlieder der Kirche in Stimmungsbildern. 5. veränd. Aufl. 12.—13. Tsd. Meißen, Schlimpert & Püschel. gr. 8⁰. XV, 151 S. Geb. ℳ 6.

Lejdström, Oskar: Stämhälsa och klangskönhet. Erfarenhetsrön från en mer än 40-årig sångpedagogisk verksamhet. Efter förf:s död utg. av Ingrid Samzelius-Lejdström. Stockholm, Norstedt & Söner. 8⁰. 98 p. Kr. 3,80.

Lewidow, I. I., Dr.: Assistent am Staatlichen Klinischen Institut zur Vervollkommung der Ärzte. Die Stellung der Stimme und funktionelle Störungen des Stimmapparates. Versuch

wissenschaftlicher Voraussetzungen beim Gesangsunterricht. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag „Triton". gr. 8°. 120 S. Rub. 1.

Llongueres, Joan: Els Cants de la Passió. 8°. 251 p. Mit Musik. Barcelona. 6 pes.

Lloyd, Charles Harford: Free accompaniment of unison hymn singing. London, (Year Book Press), H. F. W. Deane. 4°. 75. 6 d.

Manuel paroissial en notation grégorienne et clef de sol. Grenoble, impr. Saint-Bruno. 16°. XXXVIII, 134+212+76 p.

Maranget, Pierre: The Roman mass. Trans. by J. Howard. London, Sheed & Ward. 8°. 96 p. 2 s. 6 d.

La **Messa** romana. L'ordinario; con traduz e commento del F. Arrisi. Brescia, lib. edit. *Queriniana.* 16°. V, 120 p. L 1,50.

Das **Meßbuch** der heiligen Kirche mit dem Ritus der Dominikaner, latein. u. deutsch, mit hist. u. liturg. Erl. von Bertrandus Schmalohr. 2., veränd. Aufl. von Alvarus M. Hespers. Kevelaer, M. van den Wyenbergh. 16°. 40, 1150, 218 S. 2 Taf. Geb. von ℳ 10—15,50.

Michaelis, Otto: Liederschlüssel. Ein Handbuch zum Gesangbuch. Gotha, L. Klotz. gr. 8°. XI S., 476 Sp. Lw. ℳ 8.

Mioni, Ugo: Manuale di liturgia, 3ª ed. rived. e corr. Vol. I. Torino, Marietti edit. tip. 16°. 313 p.

Missel quotidien et vespéral, par Dom Gaspar Lefebvre. Notation musicale moderne, par l'abbé Ch. Van de Walle. Saint-André-par-Lophem (Belgique), Impr. de l'Abbaye. 16°. 2003, 44 p. — [Dasselbe.] Grande édition. I et II. Ebenda. 16°. 2444, 64 p; 2446, 68 p.

Moberley, L. G.: The voice. Cheaper ed. London, Ward, Lock. 8°. 304 p. 3 s. 6 d.

Molinié, J.: Laryngologie et chant. Paris, Les Presses universitaires de France. 8°. 99 p. et pl.

Moll, Adolf: Stimme u. Sprache im Bilde. Mit 118 Abb. (Wissenschaft u. Bildung. 244.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 116 S. Geb. ℳ 2,20.

Müller, Hermann: Der feierliche Gottesdienst der Karwoche. In latein. u. deutscher Sprache hrsg. 8. u. 9. Aufl. Paderborn, Junfermannsche Buchh. 16°. 210 S. Lw. ℳ 1,50.

Oberhammer, Klem.: Liturgische Meßfeier. Innsbruck, Tyrolia. 16°. 341 S. Lw. ℳ 4,30.

Office des morts complet. En notation grégorienne en clef de sol. Grenoble, impr. Saint-Bruno. 16°. 106 p.

Officium majoris hebdomadae et octavae paschatis juxta rubricas breviarii et missalis Romani reformatas editum. Ed. 10. Regensburg, Pustet. kl. 8°. VIII, 590 S. m. Abb. ℳ 3,30 (4,90).

Pius X.: „Motu proprio" over de kerkmuziek. [Mechelen, Musica sacra; Luik, Printing Co; Brugge, Desclée, De Brouwer & Co.] gr. 8°. 20 p. [Dasselbe.] In französ. Sprache. Ebenda. gr. 8°. 22 p.

Prado, Germán: Manual de Liturgia Hispano-Visigótica o Mozárabe. Madrid ('27), Editorial Voluntad. 12°. 320 p. 4 pes.

Psalmenbuch. Übers. sämtl. Psalmen mit Berücks. ihrer Verwendung in d. Liturgie d. hl. Kirche. Von Herbert von Lassaulx. Einsiedeln, Benziger & Co. 16°. XI, 199 S. Lw. ℳ 2.

Rogier, Eduard: Atmung und Ausdruck. Ein Beitr. zur Psychophysik d. Sprechens. Breslau, Trewendt & Granier. gr. 8°. 49 S. m. Fig. ℳ 2.

Rönning, F.: Dansk Salmesang gennem Tiderne. Odense, Kirkeligt Sansfund Forlag, 148 p. Kr. 4,50.

Rosner, Robert: Struktur und Aufbau der Tenorstimme. Berlin, Schlesinger. 8°. 104 S. ℳ 3.

Schmitt, Johs. Ludwig: Atem, Haltung, Bewegung. Augsburg, Dom-Verlag. 8°. 50 S. m. Abb. Kart. ℳ 2,80.

Schoeberlein, Ludwig: Schatz des liturg. Chor- u. Gemeindegesanges nebst den Altarweisen in der deutschen evangel. Kirche. Aus d. Quellen vornehmlich d. 16. u. 17. Jh. geschöpft, mit den nötigen geschichtl. u. prakt. Erl. vers. und unter der musikal. Red. von Friedrich Riegel f. den Gebr. in Stadt- u. Landkirchen hrsg. Unveränd. Neuausg. Lfg. 1. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 4°. Je ℳ 5,80.

Schott, Anselm: Das Meßbuch der hl. Kirche, latein. u. deutsch m. liturg. Erklärgn. Vollst. Neubearb. durch Mönche der Erzabtei Beuron, hrsg. von Pius Bihlmeyer. 33. Aufl. Mit 1 Titelbild u. 4 Vollbildern. Freiburg, Herder. kl. 8°. 60, 872, 212 S. Geb. ℳ 6—11.

Schuchmann, A.: Das Lied im Pionierkorps. Anleitung zum Gesang in den Pionierkorps und in den Klub- und Schulchören. [Russ. Text]. Moskau und Leningrad, Verlag „Molodaja Gwardia". 8°. 95 S. Rub. 1,10.

Skutella, Fridolin: Kurze Einführg. in das liturgische Latein. Berlin, Germania. kl. 8°. 92 S. ℳ 1,40 (2,20).

Die **Sonntagsvesper** und Komplet. Auszug aus d. Editio Vaticana mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übers. d. Texte u. Rubriken u. skizzierter Orgelbegleitg., hrsg. von Karl Weinmann. 2. Aufl. Regensburg, Pustet. 8⁰. II, 37 S. ℳ 0,70.

Steiner, Rudolf: Die Kunst der Rezitation und Deklamation. Nach einer vom Vortragenden nicht durchges. Nachschrift hrsg. mit e. Geleitw. von Marie Steiner. Dornach, Philosoph.-anthroposoph. Verlag. 8⁰. VI, 238 S. ℳ 8 (11). [Derselbe.] Eurythmie als sichtbarer Gesang. Ein Vortragscyklus. Nach e. vom Vortragenden nicht durchges. Nachschrift hrsg. mit Vorwort u. Inhaltsausz. von Marie Steiner. Dornach, Schweiz ('27), Philosoph.-Anthroposoph. Verlag [Berlin, Anthroposoph. Bücherstube, Auslieferg.] 8⁰. 122 S. m. Abb. ℳ 11,50 (20). [Derselbe.] Eurythmie als sichtbare Sprache. Ein Vortragscyklus [usw.]. Ebenda ('27). 8⁰. XXX, 316 S. m. Abb. ℳ 16 (20). [Derselbe.] Die imaginative Offenbarung der Sprache. Einleitende Worte. Ebenda ('28). 8⁰. 29 S. ℳ 1,20.

Stern, Hugo: Die Notwendigkeit einer einheitlichen Nomenklatur für die Physiologie, Pathologie u. Pädagogik der Stimme. (Unter Zugrundelegung d. Besprechung wichtiger stimmphysiologischer Fragen u. grundlegender Probleme der praktischen Stimmbildung. Berlin, Wien, Urban & Schwarzenberg. 8⁰. 174. S.

Surén, Hans: Atemgymnastik. Die Schule d. Atmung. (Stuttgarter Sportbücher.) 35., völlig neubearb. u. erw. Aufl. Stuttgart, Dieck & Co. 8⁰. 135 S. ℳ 4,50 (5,50).

Das **Totenofficium** mit Messe und Begräbnisritus nach der Editio Vaticana. Ausg. mit Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übers. d. Rubriken u. ausgesetzten Psalmen. Hrsg. von Karl Weinmann. 2. Aufl. Regensburg, Pustet. kl. 8⁰. 134 S. Lw. ℳ 3,50.

Ulrich, Bernhard: Die Sängeratmung. Leipzig, Dörffling & Franke. gr. 8⁰. 44 S. m. Abb. ℳ 2.

Vandeur, Eugenio: La santa messa. Appunti di s. liturgia. 3ª ed. Faenza, edit. Salesiana. 16⁰. 351 p. L 9.

Wagner, Kurt: Die Sprechwerkzeuge. Lés organes de la parole. The organs of speech. Mittelschnitt d. Kopfes als Hilfsmittel f. d. Sprach- u. Sprechunterricht. Marburg, Elwert. 68 × 69 cm, 1 farb. Taf.; 12 S. mit Abb. ℳ 6.

The **Winchester** hymn supplement. With tunes. Winchester, Warren. 8⁰. 206 p. 3 s.

Wood, Henry J.: The gentle art of singing. (In 4 vols.) Vol. 3. [u.] 4. London, Oxford Univ. Pr. 4⁰. je 21 s.

Zwior, Johs.: Einführung in die lateinische Kirchensprache, zum Gebrauch für Frauenklöster u. andere religiöse Genossenschaften sowie f. Organisten, Chorsänger usw. 9. u. 10. Aufl. Mit e. Anh.: Schlüssel zu den Übung⁰. sätzen. Freiburg i. Br., Herder & Co. kl. 8s. VIII, 138 S. ℳ 1,20.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.
(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Adamowitzsch, P.: Gudotschek. [Russ. Text]. [Moskau], Verlag „Krestjanskaja Gaseta". 8⁰. 31 S., mit Abb. Rub. 0,10.

Agafoschin, P. S.: Neues über die Gitarre. Neueste Daten über Gitarre und Gitarrespieler. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 60 S., mit Abb. und Portr. Rub. 0,50.

Bäuerle, Hermann: Methodik des Klavierunterrichts mit Klavierliteratur. (Bäuerle: Musikseminar. 10.) Stuttgart. E. Klett (C. Grüninger Nachf.) 8⁰. 84 S. ℳ 1,90.

Blachodir, Alexander, und **Adam Falimirski:** Das Klavier. Seine Geschichte und sein Bau. [In poln. Sprache.] Lemberg, Verl. von „Wiedza muzyczna". 8⁰. 121 S.

Blobel, Walter: Die „Lösung" des Problems: Das Geigen- und Bratschen-Spiel in Anpassung an die ihm zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten. (Bogenführung und linksseitige Spieltätigkeit.) Bonn, Selbstverlag. 8⁰. 190 S. m. Notenbeisp. und 16 Abb. auf 8 Taf.

Blom, Eric: The romance of the piano. London, Foulis. 8⁰. 242 p. ill. 7 s. 6 d.

Bondi, S.: Das natürliche Studium der Kreutzer-Etüden s. Abschnitt V unter Kreutzer, Rodolphe.

Bridet, A.: Aperçu historique du hautbois. Extrait de l'éducation du hautboïste. Lyon ('27), impr. M. Audin. 16⁰. 41 p.

Brusson, Antonin: L'orgue de Cintegabelle, Haute-Garonne. Toulouse, impr. Douladoure frères. 8⁰. 24 p., phot.

Caland, Elisabeth: De leer van Deppe voor het pianospel. Vertaald door Elise P. B. 's-Gravenhage, van Eck & Zoon. 8⁰. V, 55 p. m. 1 portr. F 1,80.

Chenantais, J.: Le violoniste et le violon. Causeries psychologiques, critiques et techniques. Nantes, libr. ancienne et moderne L. Durance. 8⁰. XVII, 236 p., portr. et plchs.

Clavers, Rémy: Cours de pédagogie musicale pour l'enseignement du piano. Paris ('27), Lemoine et Cie. 4⁰. 69 p.

Cortum, Theodor: Die Orgelwerke der evangelisch-lutherischen Kirche im Hamburgischen Staate. Ein Bestands- u. Prüfungsbericht aus d. J. 1925. Kassel, Bärenreiter-Verl. 4⁰. IV, 207 S., mehr. Taf. Lw. ℳ 20.

Dasmanow, W. A.: Dorforchester aus Mandolinen, Balalaiken und Gitarren. [Russ. Text]. [Moskau], Verlag „Tea-Kino-Petschatj". 8⁰. 128 S. mit Abb. und Portr. Rub. 0,90.

Dasmanow, W. und **Golitzin. A.:** Volksinstrumentenorchester. Mit Beilage von Notenpartituren. [Russ. Text]. Moskau, Verlag „Krestjanskaja Gaseta". 8⁰. 32 S. mit Abb. u. Noten. Rub. 0,30.

Elliston, Thomas: Organs and tuning, a practical handbook for organists. 2d ed. London, Weekes & Co. 8⁰. 750 p. 25 s.

Elsenaar, E.: De clarinet. Haar ontstaan, ontwikkeling, bouw, acoustiche verhoudingen, enz. Hilversum, J. J. Lispet. 8⁰. 68 p. m. afb. F 1.

Gaydon, Harry A.: The art and science of the gramophone, and electrical recording up to date. London, Dunlop. 8⁰. 222 p. 4 s. 6 d.

Ginsburg, N. S.: Orchesterunterricht für Sportvereinigungen. Mit Vorwort von J. M. Slawinsky. [Russ. Text]. Moskau, Verlag „Kultsnab WZSPS". 8⁰. 103 S., mit Abb. u. Noten. Rub. 1,50.

Gribi, Fritz: Mit Trummen und mit Pfyffen. (Schweizer Realbogen. 20.) Bern, P. Haupt. 8⁰. 20 S. m. Abb. ℳ 0,40.

Großmann, Max: Der dreißigjährige Geigenkrieg 1898—1928. Zur Geschichte d. Geigenbaues der letzten dreißig Jahre. Berlin, A. Parrhysius. gr. 8⁰. 32 S. ℳ 1.

Haarman, W. C. Th.: De viool: beknopte handleiding voor den aankoop, de verzorging en het onderhoud. Leiden, Sijthoff's Uitgeversmaatsch. 8⁰.

Hennerberg, C. F.: Orgelns byggnad och vård. 2:a tillökada . . . upplagan. Uppsala, J. A. Lindblad. 8⁰. 179 p. Kr. 4.

Hille, J.; Klavierspiel und Klavierüben. Hamburg, A. Stefański Nachf. gr. 8⁰. 56 S., meist in Steindr. ℳ 1,50.

Immer, W. A.: „Meistergeigen"? Bern, Verband Schweiz. Musikinstrumenten- u. Sprechmaschinen-Fabrikanten und -Händler, Gruppe Geigenbau. 8⁰. 12 S. m. Abb. Fr. 1.

Johnen, Kurt*: Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels. Amsterdam, H. J. Paris (Leipzig, F. Volckmar in Komm.) 8⁰. 112 S. m. Abb., mehr. Taf. ℳ 7 (8).

Kiprianow, W. P.: Sammlung von Materialien für Volksorchester in den Rotarmistenklubs. Unter Redaktion von I. Wolotzky. [Russ. Text]. Moskau, Verlag „Wojenny Westnik". 8⁰. 100 S., mit Abb. u. Noten. Rub. 1,35.

Knorr, R.: Der Reinklang-Lautsprecher. Selbstbau eines Schwingspulen-Lautsprechers mit getrenntem Schallschirm. Mit 16 Abb. (Werag-Bastelbücher. Bd. Nr. 9.) Köln, Rufu-Verl. 8⁰. 38 S. ℳ 0,70.

Knott, Thomas B.: Pianoforte fingering. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 2 s. 6 d.

Löbmann, Hugo: Das Glocken-Ideal. Gedanken u. Ratschläge. Berlin, Germania. 8⁰. VII, 121 S. ℳ 1,80 (3).

Mahrenholz, Christhard: Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte der Orgelgeschichte. (Aus: Bericht üb. d. 3. Tagung f. deutsche Orgelkunst. 1927.) Kassel, Bärenreiter-Verlag. 4⁰. 27 S. ℳ 0,60.

Mühlnickel-Hermann, L. S.: Die Brücke zur Kunst im Klavierspiel. Technische Nachhilfe u. anderes f. Klavierspieler u. Klavierstudierende der mittleren Stufen. Berlin, Vieweg. 8⁰. 126 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 4,50 (6).

Niederheitmann, Friedrich: Cremona. Eine Charakteristik d. italien. Geigenbauer u. ihrer Instrumente. 7., verm. u. verb. Aufl., hrsg. von Wilh. Altmann. Mit Bildern u. Geigenzettel-Nachbildgn., sowie e. Verz. bemerkenswerter nichtitalien. Geigenbauer. Leipzig, Carl Merseburger. gr. 8⁰. 187 S. Geb. ℳ 6,50.

Norlind, Tobias: En bok om musikinstrument, deras utvecklingshistoria med särskild hänsyn till de i Musikhist. Museet., Stockholm förekommande formerna. Stockholm. Klioförlag. 8⁰. 69+32 p. (189 illustrat.) Kr. 3.

Panum Hortense: Middelalderens Strengeinstrumenter og deres Forlöben i Oldtiden. Kopenhagen, Haase. 132 p. mit Abb. Kr. 8.

Parfenow, N.: Die Technik des Harfenspiels. Methode des Prof. A. I. Slepuschkin. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 49 S. mit Abb. Rub. 1,25.
[Auf dem Titelblatt fälschlich: 1927]

Pasquale, D. di: Storia dell' arte organaria in Sicilia dal secolo XV al secolo XX s. Abschnitt III.

Prokofjew, Gr., Prof.: Das Klavierspiel. Vorlesungen. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰ 152 S. Rub. 1,75. (= Bibliothek des Pianisten. Buch 2. Veröffentlichungen der Klaviermethodologischen Abteilung am Staatsinstitut für Musikwissenschaft). [Auf dem Titelblatt fälschlich: 1927].

Rinne, Rudolf: Zum Problem des altitalienischen Geigenlacks. Forschungsergebnisse e. Chemikers. Leipzig, Paul de Wit. 8⁰. 32 S. ℳ 1,20.

Rosny aîné, J. H.: Carillons et Sirènes de Nord. Paris, les Éditions de France. kl. 8⁰. 327 p. fr. 15.

Sagorny, N. N.: Das Klavierspiel als Hilfsfach beim Musikunterricht. Versuch einer methodischen Begründung des allgemeinen Kursus für Klavierspiel. [Russ. Text]. Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 58 S. Rub. 0,60. (Veröffentlichungen des Leningrader Staatskonservatoriums).

Schuch, K[arl]: Die einfachen u. zu ammengesetzten Rollungen im Klavierspiel. Richtlinien. Mit Fig. u. Notenbeisp. Graz, Leuschner & Lubensky. gr. 8⁰. 44 S. ℳ 3.

Steinhausen, F. A[dolf]: Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten. 5. Aufl. hrsg. von Florizel von Reuter. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. XVIII, 108 S. m. Fig., ℳ 5 (6,50).

Teuchert, Emil, u. **E. W. Haupt:** Musik-Instrumentenkunde in Wort u. Bild. Zsgst., bearb. u. hrsg. (In 3 Tlen.) Tl. 3. Messingblas- u. Schlaginstrumente. 2. Aufl. Mit 85 Abb., 1 Orgeltabulatur u. 5 Taf. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. IX, 217 S. ℳ 4,50 (6).

Über die Ziehharmonika. Sammlung von Arbeiten der Kommission zur Erforschung und Vervollkommnung der Ziehharmonika. Redigiert von Prof. A. A. Roschdestwensky. [Russ. Text]. Moskau, Verlag des Staatsinstitut für Musikwissenschaft. 8⁰. 62 S., mit Abb. [Preis nicht angegeben].

Werckmeister, Andreas: Erweiterte und verbesserte Orgelprobe (oder eigentliche Beschreibung) Wie und in welcher Gestalt man die Orgelwerke . . . liefern könne . . . Quedlinburg, Th. Ph. Calvisius 1698. (Originalgetreuer Nachdruck. Kassel, Bärenreiter-Verl. 1927.) 8⁰. 88 S. ℳ 5 (7).

Wild, Erich: Klingender Feierabend. Ein Weg zum Lauten- u. Gitarrenspiel durch Selbstunterricht. Leipzig, Teubner. kl. 8⁰. IV, 89 S. m. Abb. ℳ 2.

Wojtolowskaja, A.: Versuch eines kollektiven Klavierunterrichtes. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 35 S., mit Noten. Rub. 0,90.

Ziegler, M. Beata: Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspiel-Technik. [Nebst] Notenbeisp. (Vorw.: Rich. G'schrey.) München, M. Hieber. gr. 8⁰. 39 S., Notenbeisp. 12 S. ℳ 2.

Ziehharmonika. Kurzer Bericht über ihre Entstehung, Entwicklung und Herstellung in Westeuropa und in Rußland. [Russ. Text]. Moskau, Verlag des Staatsinstitut für Musikwissenschaft. 8⁰. 16 S. Rub. 0,20.

IX.

Ästhetik Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Urheberrecht. Belletristik.

Adolphi, Max — Arno Kettmann: Tanzkunst und Kunsttanz. Aus d. Tanzgruppe Herion, Stuttgart. Mit 64 Aufnahmen. Stuttgart, J. Püttmann. 4⁰. 8 S., 64 S. Abb. Lw. ℳ 8.

Allfeld, Philipp: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst. Kommentar zu d. Gesetze vom 19. Juni 1901 sowie zu d. internationalen Verträgen zum Schutze d. Urheberrechtes. 2., vielfach veränderte Aufl. München, C. H. Beck. 8⁰. XIII, 513 S. Lw. ℳ 18.

L'Anima della musica. Raccolta di commenti estetici [a cura di] Agostino Fattori. Bologna-Rocca S. Casciano, L. Cappelli edit. tip. 16⁰. XVIII, 260 p. L. 15.

Ayres, Ruby Mildred: Spoilt music. New York, Grosset. 8⁰. 308 p. 75 c.

Babadschan, T.: Die Musik in den Kinderkrippen. [Russ. Text]. Moskau, Verlag „Ochrana materinstwa i mladentschestwa". gr. 8⁰. 31 S. mit Noten. Rub. 0,25.

Baerwald, Richard: Zur Psychologie der Vorstellungstypen mit bes. Berücks. der motor. u. musikal. Anlage. Auf Grund e. Umfrage der Psycholog. Gesellschaft zu Berlin bearb. 2., unveränd. Aufl. (Schriften d. Gesellsch. f. psycholog. Forschg. H. 18/20.) Leipzig, J. A. Barth. gr. 8⁰. X, 444 S. ℳ 21.

Bagier, Guido: Der kommende Film. Mit 203 Abb. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 4⁰. 96, 119 S. Geb. ℳ 20.

Becking, Gustav*: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg, Filser. gr. 8⁰. 216 S. mit Fig., 1 Taf. ℳ 12 (14,50).

Blom, Eric: The limitations of music: a study in aesthetics. London, Macmillan. 4⁰. 178 p. 6 s.

Bülow, Paul: Deutschtum u. Musik. (Literaturkundliche Lesehefte. H. 18.) Leipzig, ('29), Teubner. 8⁰. II, 121 S. ℳ 1,60.

Les **carrières** de la musique. (Bibliothèque d'orientation professionnelle.) Paris, Carus. 4⁰. 24 p., à 2 col.

Copyright Convention (Rome) 1928: comparison of the Berlin and Rome Copyright Conventions; with explanatory notes by the British Delegates. London, H. M. Stationery Office. 1 s.

Copyright royalty (mechanical musical instruments) inquiry: report of Ctte. Ebenda. 6 d.

Cort van der Linden, R. A. D.: Philosophie van kunst en muziek. 's-Gravenhage, Mouton & Co. 8⁰. VIII, 158 p. F. 2,50.

Creighton, Ursula: Music. Pref. by E. J. Dent. London, Chatto & W. [New York, Dutton]. 8⁰. 320 p. 7 s. 6 d.

Cualdi, Adriano: Serate musicali. Milano, F. lli Treves. 8⁰. VIII, 348 p. L 19,50,

Decsey, Ernst: Die Spieldose. Musiker-Anekdoten. Gesammelt u. erzählt. 2. veränd. Aufl. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl 8⁰. 190 S. Geb. ℳ 4.

Demant, Boris: Gegenstand des musikal. Aufführungsrechts. Nach deutschem Recht. Riga, „Riti" [Heidelberg, G. Braun]. gr. 8⁰. 56 S. ℳ 2.

Duhm, Andreas: Predigt und Musik. Versuch e. Vergleichg. d. Formgesetze von Kanzelrede u. Instrumentalmusik. Antrittsvorlesg. Heidelberg, Evang. Verlag. 8⁰. 23 S. ℳ 1.

Eichberg, Rich. J.: Pädagogik für Musiklehrer. 2., unveränd. Aufl. (Handbücher d. Musiklehre. 11.) Leipzig ('29), Breitkopf & H. gr. 8⁰. VIII, 34 S. ℳ 1,50,

Encyclopédie de la musique. Fondateur: A. Lavignac. Dir.: L. de la Laurencie. Deuxième partie. Technique–Esthétique–Pédagogie. Six vols. Paris, Delagrave. [Erschienen bisher 3 Bde. Je fr. 85. Geb. fr. 120. Abonnementspr. für alle 6 Bde. fr. 350 (geb. fr. 560).]

Ermatinger, Erhart*. Bildhafte Musik. Entwurf e. Lehre von d. musikal. Darstellungskunst. Mit 9 Notenbeisp. u. 13 Textabb. Tübingen, Mohr. 4⁰. VIII, 109 S. ℳ 7,50.

Federn, Karl: Das ästhetische Problem. Hannover, Sponholtz. 8⁰. 142 S. Lw. ℳ 5,50.

Franck, Richard: Musikalische und unmusikalische Erinnerungen. (Heidelberg, P. Braus.) 8⁰. 30 S. ℳ 2.

Freyer, Hans*: Über die ethische Bedeutung der Musik. 2 Vortr. (Werkschriften der Musikantengilde. H. 5.) Wolfenbüttel, Kallmeyer. gr. 8⁰. 24 S. ℳ 1,40.

Frost, Walter: Hegels Ästhetik. Die bedeutendste Kunstphilosophie d. neueren Zeit in ihrer Beziehg. zum modernen Menschen. München, E. Reinhardt. 8⁰. 121 S. ℳ 4.

Fulda, Ludwig: Die Reform des Urheberrechtes. (Veröffentlichgn. d. Preuß. Akad. d. Künste. 1.) Berlin, Preuß. Akad. d. Künste. 8⁰. 24 S. ℳ 0,60.

Gabriel, Richard: Musikerziehung in der Volksschule. Beitrag zur Erteilg. e. erziehl. Schulmusikunterrichts auf Grund preuß. Verordngn. u. neuzeitl. Forderungen unter bes. Berücksicht. d. „Richtlinien f. d. Musikunterricht an Volksschulen" vom 26. 3. 1927. Langensalza, Beltz. gr. 8⁰. 155 S. ℳ 4 (5,50).

Gehring, Jacob*. Grundprinzipien der musikal. Gestaltung. (Sammlg. musikwiss. Einzeldarstellgn. H. 11.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. 66 S. ℳ 3.

Musikpädagogische **Gegenwartsfragen*.** Eine Übersicht üb. d. Musikpädagogik vom Kindergarten bis zur Hochschule. Vorträge der 6. Reichsschulmusikwoche in Dresden. Hrsg. vom Zentralinstitut f. Erziehung u. Unterricht in Berlin. Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8⁰. VIII, 269 S. ℳ 10 (Lw. 12).

Gibert, Vicents Ma. de: La Divina Comèdia llegida per un músic. Barcelona, ('27), Oliva de Vilanova, Impressor. 8⁰. 91 p.

Goguel, Oskar: Volk und Musik. Eine Studie. (Der völkische Sprechabend. H. 62.) Leipzig, Th. Weicher. gr. 8⁰. 62 S. ℳ 0,80.

Grillparzer, Franz: Der arme Spielmann, u. Ein stiller Musikant von Theodor Storm. (Schroedels Jugendbücher. Abt. 1, Bdch. 100.) Halle a. d. S., H. Schroedel. 8⁰. 72 S. Kart. ℳ 0,85.

Hainneville, Renée: Les droits de l'auteur sur son œuvre. (Thèse de droit.) Paris ('26!), Dalloz. 8⁰. 419 p.

Hammer und Rosenkranz. Feierstunden im Schulleben. Reden f. Aufnahme-, Entlassungs- und Verfassungsfeiern in Volks- und Fortbildungsschulen mit Beigaben und Ratschlägen zur poet. u. musikal. Ausgestaltg. Hrsg. v. Johs. Prager. 2. unveränd. Abdr. Leipzig, Hahn & Co. gr. 8⁰. 143 S. ℳ 3,20 (4,20).

Heberlein, Fritz: Das Aufführungsrecht im schweizerischen Bundesgesetz betr. das Urheberrecht an Werken der Literatur und Kunst vom 7. Dezember 1922. Bern, A. Francke. gr. 8⁰. XII, 78 S. Fr. 4,80.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Sämtliche Werke. Jubiläumsausg . . . neu hrsg. v. Hermann Glockner. Bd. 14. Vorlesungen über die Aesthetik. Bd. 3. Mit einem Vorw. von Heinr. Gust. Hotho. Stuttgart, Frommann. 8⁰. VIII, 581 S. ℳ 9,25 (11,25).

Heimatkunde und Volkskunde, bildende Kunst und Musik in Verbindung mit dem Deutschunterricht. Mit Beitr. von Gleisberg, Held, Klapper, Wahnschaffe. (Der deutsche Arbeitsunterricht. H. 4.) Leipzig, Quelle & Meyer. gr. 8⁰. 96 S. ℳ 3.

Heine, Enrico: Divagazioni musicali. Tradotte e commentate da Edoardo Roggeri. Torino, f.lli Bocca. 16⁰. 148 p. L 10.

Heinrich, Fritz: Die Musik als harmonischer Selbstwert. Präludien zur Ästhetik der Epoche Bach-Brahms. S.-A. aus „Archiv f. d. gesamte Psychologie", Bd. 68, H. 1/2. Leipzig ('29), Akadem. Verlagsges. (164 S.)

Hoffmann, E. T. A.: Musikalische Novellen. Mit Ill. (Terra-Bücher. Nr. 1.) Berlin('27), Voegels. kl. 8⁰. 68 S. Lw. ℳ 0,90.

Hopp, Carl: Betrachtungen zur [!] einer neuen musikalischen Lebensgestaltung. Freiburg i. B., Rabenstr. 3, Selbstverlag. 8⁰. 11 S. ℳ 0,90.

Howes, Frank: Appreciation of music. London, Longmans. 8⁰. 90 p. 1 s.

Isenfels, Paul: Getanzte Harmonien. Mit 120 künstler. Aufn. 5. Aufl. Stuttgart, Dieck & Co. 4⁰. 128 S. ℳ 8 (12).

Jancke, Herbert: Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition. (Musikpsychologische Studien III.) S. A. aus d. Archiv f. d. gesamte Psychologie, Bd. 66, H. 3/4. Leipzig, Akadem. Verlagsgesellschaft. S. 437—492.

Jöde, Fritz*: Die Jugendmusikschule Charlottenburg der Staatlichen Akademie für Kirchen- u. Schulmusik. (Werkschriften d. Musikantengilde. H. 6.) Wolfenbüttel ('29), Kallmeyer. gr. 8⁰. 20 S. ℳ 0,80. — [Derselbe*]: Das schaffende Kind in der Musik. Eine Anweisg. f. Lehrer u. Freunde d. Jugend. Tl. 1. Zur Theorie d. Schaffens. (Handbücher f. Musikerziehg. Bd. 5. Tl. 1.) Wolfenbüttel, Kallmeyer. gr. 8⁰. 118 S. ℳ 3,50. — [Derselbe]: Tl. 2. Aus der Praxis des Schaffens. (Handb. der Musikerz. Bd. 5. Tl. 2.) Ebenda. 8⁰. S. 119 bis 288. ℳ 5,50.

Jost, B[odo]: Antenne und Lautsprecher im Funkrecht sowie andere Rechtsfragen. (Werag-Bücherei. Bd. 4.) Köln, Rufu-Verl. [G. Brauns, Leipzig in Komm.] 8⁰. 43 S. ℳ 0,60.

Kesser, Hermann: Musik in der Pension. Roman. Wien, Zsolnay. 8⁰. 221 S. ℳ 3 (5).

Kestenberg, Leo, u. **Walther Günther:** Der Musiklehrer. 3. Aufl (Weidmannsche Taschenausg. von Verfügg. der Preuß. Unterrichtsverwaltg. H. 13.) Berlin, Weidmann. kl. 8⁰. 206 S. ℳ 4.

Knayer, Christian: Neues musikalisches Witz- und Anekdoten-Büchlein. Berlin, A. Köster. kl. 8⁰. 67 S. ℳ 1,20.

Krieck, Ernst: Musische Erziehung. Vortr. (Werkschriften der Musikantengilde. H. 4.) Wolfenbüttel, Kallmeyer. gr. 8⁰. 19 S. ℳ 1,20.

Kuhnau, Johann: Praecedenz-Streit (der Kunstpfeiffer u. Spiel-Leute) aus (Musicus Curiosus oder) „Battalus, der Vorwitzige Musicant", Freyberg 1691. (Nachwort: Arnold Schering.) Mit 4 farb. Original-Holzschn. Leipzig, Kistner & Siegel. 16⁰. 70 S. Geb. ℳ 2.

Laloy, Louis: La musique retrouvée (1902–1927). (Le roseau d'or; œuvres et chroniques. 27.) Paris, Plon.

Lastic, Robert de: Rêveries musicales. 2ᵉ éd. Paris, éditions de „la Caravelle", „le Livre et l'image". 8⁰. 69 p. fr. 9.

Lautner, Rulf: Von der edlen Musik. Ein Lieder- u. Spielbuch f. d. deutschen Jugendgemeinschaften. Zsgest. u. eingerichtet. Warnsdorf, E. Strache. 23×29,5 cm, IV, 47 S. Kart. ℳ 5.

Lefort, Mᵐᵉ G.: Pour apprendre la danse. Explication détaillée avec dessins des pas de toutes les danses anciennes et modernes et des derniers nouveautés. Paris, impr. des établissements Blanchard. kl. 8⁰. 224 p. fr. 12.

Lüdtke, Johannes: Musikpädagogische Skizzen. Berlin, L. Oehmigke's Verlh. 8⁰. 194 S. m. Abb. Lw. ℳ 5.

Lykurg [d. i. **Alexander Leonardi***]: Die Reichszentrale für Kunst und Literatur. Die staatl. Körperschaft d. Schriftsteller, Dichter, Komponisten u. Künstler, einschl. d. Bühnen- u. Vortragskünstler. Der prakt. Weg, d. ideellen Kräfte des Reiches vor Ausbeutung . . . zu schützen . . . Hamburg, Verlag „Der Schriftsteller". 4⁰. 11 S. ℳ 1. [Der Preis gilt als Mindestspende.]

Marcellus, Hermann: Hofmusik. Volkstüml. Lieder aus verklungenen Tagen in szenischer Darstellung. Leipzig, Gustav Richter. 8⁰. 16 S. m. 1 Fig. ℳ 2; Klavierausz. ℳ 5,50; Solostimmen ℳ 1; Chorst. ℳ 2; Orch. ℳ 6. [Derselbe.] Der arme Musikant. Singsp. in 1 Aufz. Ebenda. 8⁰. 22 S. ℳ 2; Klavierausz. ℳ 5; Solostimmen ℳ 2; Chorst. je ℳ 0,30; Orchester ℳ 4.

Martin, Louis-Léon: Le music-hall et ses figures. Paris, Les éditions de France. 16⁰. fr. 12.

Martineau, René: Le clavier de zinc, avec des dessins d'André Martineau. Paris ('27), „Le Divan". 8⁰. 61 p.

Marwitz, Bruno, Philipp Möhring: Das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Tonkunst in Deutschland. Kommentar zum Reichsgesetz vom 19. Juni 1901/22. Mai 1910 u. d. international. Verträgen Deutschlands. Berlin ('29), F. Vahlen. 8⁰. XXIV, 402 S. ℳ 15 (16,50).

Mason, Daniel Gregory: The dilemma of American music, and other essays. New York, Macmillan. 8⁰. 313 p. $ 2,50.

Mauclair, Camille: La religion de la musique et les héros de l'orchestre. Edit. définitive. Paris, Fischbacher. gr. 8⁰. fr. 20.

Maurois, André, Vuillermoz, E., Lang, André, Berge, André: L'art cinématographique. III. La poésie du cinéma. La musique des images. Théâtre et cinéma. Cinéma et litterature. Paris, Alcan. 16⁰. 155 p. et plchs. fr. 12.

Mengel, Gaston de: L'ésotérisme de la musique. Paris, Chacornac frères. 8⁰. 40 p. fr. 4.

Mörike, Eduard: Mozart auf der Reise nach Prag. Übersetzung von Wlad. Knjaschnin. [Russ. Text]. [Leningrad], Verlag „Priboj". 8⁰. 132 S. Rub. 0,60.

Münnich, Rich.: Der Musiklehrer der höheren Schule. Neuausg. 1928. (Merkblätter f. Berufsberatg. d. Deutschen Zentralstelle f. Berufsberatg. d. Akademiker.) Berlin, Trowitzsch & Sohn. 8⁰. 8 S. ℳ 0,40.

Mursell, James L.: Principles of musical education (Experimental education ser.). London, Macmillan. gr. 8⁰. 7 s. 6 d.

Musikprogramm [für die Schule]. [Russ. Text]. [Leningrad, Verlag „OBLONO"]. gr. 8⁰. 31 S. Rub. 0,50.

Naylor, E. W.: The poets and music. Illus. London, Dent. 8⁰. 192 p. 6 s.

Newton, H. Chance: „Carados" of the Referee — Idols of the „Halls": my music hall memories. Forew. by Sir O. Stoll. Ill. London, Heath, Cranton. 8⁰. 256 p. 12 s. 6 d.

Nichols, Beverley: The Star-spangled manner. London, Cape. 8⁰. 286 p. 7 s. 6 d.

Nyman, Alf: Musikalisk intelligens. Uppsatser och snabbteckningar. Lund, Gleerup. 8⁰. 221 p. Kr. 5,50.

Osmin [d. i. Heinrich Simon]: Das lustige Musikbüchlein. Anekdoten u. Schnurren, gesamm. Berlin, Ries & Erler. 16⁰. 46 S. ℳ 1.

Ostendorf, Johannes: Die Veranschaulichung der musikalischen Melodie. Mit e. Anhang: Aufteilg. u. Aufbau d. melod. Musikunterrichtsstoffes. Dortmund, Crüwell. 8⁰. 35 S. ℳ 2,80.

Pagano, Luigi: „La fionda di Davide". Saggi critici: Boito—Pizzetti—Croce. Torino, f.lli Bocca. 8⁰. L 20.

Peters, W. E.: Sprachmelodische Motive nachgewiesen in experimental-phonetischen Aufnahmen estnischer Versrezitation. (Verhandlungen d. Akadem. Literar. Vereinigung zu Tartu (Dorpat). 3.) Dorpat ('27). (Ausliefg. durch J. G. Krüger.) 8⁰. 58 S. m. Fig. ℳ 2.

Pfordten, Hermann Frh. **von der:** Der Musikfreund. 8. Aufl. (Wege zur Praxis.) Stuttgart, Franckh. 8⁰. 87 S. ℳ 1,50 (2,50).

Plattensteiner, Richard: Neue musikalische Gedichte. Dresden, H. Minden. 8⁰. 62 S. ℳ 1 (1,80). [Desgleichen.] 2. unveränd. Aufl. Ebenda.

Redfield, John: Music: a science and an art. London, Knopf. 4⁰. 342 p. 21 s.

Reimann, Hans: Komponist wider Willen. Humorist. Roman. Dresden, Reißner. 8⁰. 252 S. ℳ 4 (5,50).

Reininger, G[eorg]: Der Schutz des Urheberrechtes im deutschen Rundfunk. Berlin ('29), W. de Gruyter & Co. gr. 8⁰. 87 S. ℳ 4.

Reuter, Florizel von: Psychical experiences of a musician (in search of truth). Forew. by Sir A. Conan Doyle. London, Psychic Press; Simpkin. 8⁰. 320 p. illus., 7 s. 6 d.

Richtlinien des Preuß. Ministeriums für Wissenschaft, Kunst u. Volksbildg. für die Lehrpläne der Volksschulen mit den erläuterten Bestimmungen d. Art. 142—150 der Reichs verfassg. u. d. Reichs-Grundschulgesetze, sowie d. wichtigsten Bestimmgen üb. d. äußeren Verhältnisse der preuß. Volksschule. 9., erg. Aufl. Breslau, Hirt. gr. 8⁰. 75 S. ℳ 2.

Riehl, W. H.: Musiker-Geschichten. (Hafis-Lesebücherei.) Leipzig, Fikentscher. kl. 8⁰. 251 S. Lw. ℳ 1,30.

Riehl, W. Heinrich: Der Stadtpfeifer. (Deutsche Jugendbücherei. Nr. 318.) Berlin, H. Hillger. 8⁰. 32 S. ℳ 0,20 (0,40). — [Dasselbe.] (Lesebücher f. die Volksschule. Nr. 31.) Breslau, Goerlich. 8⁰. 43 S. ℳ 0,25. — [Dasselbe.] Herausgegeben von J. L. Sanders. Utrecht ('27), Kemink & Zoon. kl. 8⁰. 92 p. F 0,50.

Roper, E. Stanley, and **R. J. Wickham-Hurd:** The language of music. With foreword by Ethel Home. London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. XVI, 32 p. 5 s.

Saleski, S. G.: Famous musicians of a wandering race. New York, Bloch Publ. Co. 8⁰. ill. 5 s.

Sammlung von Materialien über die Kunsterziehung. Lehrpläne und Programme für die verschiedenen Arten der Kunsterziehung. H. 2. [Russ. Text]. Moskau, Staatsverlag. gr. 8⁰. 131 S. Rub. 1,50.

Scheringer, Martin Kuno: Das Recht der Neuauflage im Buch- und Kunstverlag. Ein Beitrag zur Geschichte, Theorie und Praxis des Urheber- u. Urhebervertragsrechts unter Berücks. d. ausländ. Rechts. Berlin, F. Vahlen. gr. 8⁰. VIII, 249 S. ℳ 8 (9,50).

Schmidt, Bruno: Die Praxis des Musikunterrichts. „Method. Musik-Stoffverteilungsplan für alle Schulj.", in prakt. Beisp. Nach d. Min.-Erlaß v. 26. März 1927 bearb. Essen-Ruhr, B. Schmidt. (Für d. Buchhandel, Günther & Schwan.) 8⁰. 14 S. ℳ 1.

Schmidt, Maximilian, gen. Waldschmidt: Der Musikant von Tegernsee. Hochlandsgeschichte. (Ges. Werke. Bd. 3.) Regensburg, Jos. Habbel. kl. 8⁰. 301 S. ℳ 2.50 (3,50).

Schoen, Max: The beautiful in music. (Musician's bookshelf.) London, K. Paul. 8⁰. 154 p. 4 s. 6 d.

Scott, Cyril: The influence of music on history and morals: a vindication of Plato. London, Theosophical Pub. House. 8⁰. 255 p. 7 s. 6 d.

Selincourt, Basil de: The enjoyment of music. (Hogarth essays.) London, Hogarth Pr. 8⁰. 52 p. 2 s. 6 d.

Siber, Carl: Der Bettelmusikant, Volksstück mit Gesang in 3 Akten. (Danners Mehrakter. Nr. 140.) Mühlhausen i. Th., G. Danner. 8⁰. 72 S. m. 1 Abb. u. 1 Fig. ℳ 4; Klavierausz. ℳ 4.

Smith, Gust.: Om Musikens Dobbeltvirkning. Populær Fremstilling af musikalsk Funktionslyst. Med et Forvord af Carl Nielsen. Kopenhagen, Levin & Munksgaard. 8⁰. 70 p. Kr. 4.

Smith, J. Sutcliffe: A musical pilgrimage in Yorkshire. Leeds, R. Jackson. 8⁰. 359 p. 21 s.

Spemann, Franz: Harmonien und Dissonanzen. Von deutscher Musik und ihren geist. Hintergründen. (Stimmen aus d. Deutschen christl. Studentenbewegung. H. 59.) Berlin, Furche-Verlag. 8⁰. 71 S. ℳ 1,80.

Ssabanejew, L.: Was ist Musik? [2. Auflage]. [Russ. Text]. Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. (18×13). 39 S. Rub. 0,35.

Ssegalin, G. W., Dr., Dozent: Die neuro-psychische Einstellung eines musikbegabten Menschen. [Russ. Text]. Swerdlowsk, Verlag „Uralobirabis", 1927. 8⁰. 84 S. [Preis nicht angegeben].

Staton, J. Frederick: Ninety-nine per cent.: how success at musical competitive festivals is won. Pref. by H. Hadow. London, Curwen. 8⁰. 143 p. 4 s. 6 d.

Steiner, Rudolf: Die Bewegung als Sprache der Seele. Dornach, Schweiz, Goetheanum. [Auslief. f. Deutschl., Berlin, Anthroposophische Bücherstube.] 8⁰. 17 S. ℳ 0,80. — [Derselbe.] Eurythmie, die Offenbarung der sprechenden Seele. Ebenda. 8⁰. 14 S. ℳ 0,65. [Derselbe.] Des Menschen Äußerung durch Ton u. Wort. Nach einer vom Vortragenden nicht durchgeseh. Nachschrift hrsg. von Marie Steiner. Dornach, Schweiz: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum. 8⁰. 25 S. m. Abb. ℳ 2. [Derselbe.] Die Welt der Hierarchien u. die Welt der Töne. Nach . . . hrsg. von Marie Steiner. Ebenda. 8⁰. 24 S. ℳ 1,50. [Derselbe.] Das Ton-Erlebnis im Menschen. Eine Grundlage f. d. Pflege des musikal. Unterrichts. 2 Vorträge . . . hrsg. von Marie Steiner. Ebenda. 8⁰. 57 S. ℳ 2,70. [Derselbe.] Umwandlungsimpulse für die künstlerische Evolution der Menschheit. Nach einer . . . hrsg. v. M. Steiner. Ebenda. 8⁰. XIV, 46 S. ℳ 2,70. [Derselbe.] Der übersinnliche Ursprung des Künstlerischen. Vortrag. Nach einer . . . hrsg. v. M. Steiner. Ebenda. 8⁰. 20 S. ℳ 1,20.

Stephan, Paul: Von Noten und ihren Nöten. Nachdenkliches für musikal. Leute. Leipzig, C. Merseburger. gr. 8⁰. 14 S. m. 1 Abb. ℳ 0,50.

Stieglitz, Olga: Einführung in die Musikästhetik. 2., neubearb. u. verm. Aufl. Stuttgart, Cotta Nf. gr. 8⁰. X, 198 S. ℳ 5 (7,50).

Straumann, Bruno: Gesang- u. Musikunterricht in der Schule. Grundlagen und Ziele. Basel, Helbing & Lichtenhahn. gr. 8⁰. 86 S. ℳ 2,50.

Strube, Adolf, und **Fritz Vogt:** Schaffendes Musizieren. Musikal. Werkunterricht für Volksschulen. Leipzig, C. Merseburger. gr. 8⁰. 95 S. m. Abb., mehr. Taf. Geb. ℳ 2,80.

Suarès, André: Musique et poésie. (La musique moderne. V.) Paris, éditions Claude Aveline; André Delpeuch libr. 16⁰. 125 p.

Symons, Arthur: Plays, acting and music: a book of theory. (Traveller's lib.) London, Cape. 8⁰. 256 p. 3 s. 6 d.

Tayler, E. Douglas: A complete scheme of school music related to human life. London, Simpkin. 8⁰. 100 p. 3 s. 6 d.

Trannoy, A.-I.: La musique des vers. Harmonie, rythme, sonorité, fluidité, mélodie. Paris, Delagrave. 8⁰. fr. 6.

Turner, W. J.: Musical meanderings. London, Methuen. [New York, Dutton.] 8⁰. 215 p. 6 s.

Valensi, Théod.: Le musicien de minuit, roman. 15ᵉ éd. Paris ('27), impr. Ramlot et Cie. kl. 8⁰. 224 p. fr. 10.

Velde, Ernest van de: Comment on fonde une société musicale. Conférence. Nouvelle éd. Tours, E. van de Velde. 8⁰. 30 p. fr. 2. — [Derselbe.] La musique et les arts plastiques. Etude-conférence. Tours, impr. Ch. Buré et Cie. 4⁰. 8 p. fr. 1. — [Derselbe.] La musique symphonique et le peuple. L'Education musicale du peuple. Etude-conférence. Tours, E. van de Velde. 8⁰. 23 p. [Derselbe.] Le chant choral et le peuple. Etude-conférence. Paris-Nice, Impr. du „Journal musical". 1914. 8⁰. 12 p.

Vetter, Walther: Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und Musikwissenschaft. (Friedrich Mann's pädag. Magazin. H. 1181.) Langensalza, H. Beyer & Söhne. 8⁰. 39 S. ℳ 1.

Wagner, Emil; Wigala Weia vor und hinter den Kulissen. Lust. Glossen üb. d. Münchner Festspiele. Gezeichnet. München, Pössenbacher Verlagsanst. gr. 8⁰. 35 Bl. ℳ 1.

Wilm, Grace Gridley: The appreciation of music; ten talks on musical form. New York, Macmillan. 8⁰. 150 p. $ 1,75.

Wyrick, Ambrose: Music and its relation to business ... with preface by publisher. Chicago, ('27), M. Bernard. 8⁰. 123 p. ills.

Zeller, Bernhard: Musik und Jugendpflege. (Bücherei f. Jugendpflege. H. 10.) Dortmund, Fr. W. Ruhfus. 8⁰. 31 S. ℳ 1,35.

Zimmermann, Josef: Vorlesestunden u. Volksbildungsabende. Anleitg., Dichtung u. Vortragsfolgen. Musikal. Teil von J. Zoumer. Bonn ('29), Borromäusvereinsverl. [Leipzig, Fleischer in Komm.] gr. 8⁰. 151 S. ℳ 2,50.

X.

Dissertationen

Basel — Iselin, Dora: Biagio Marini, sein Leben und seine Instrumentalwerke.

Berlin — Amster, Isabella: Das romantische Klavierkonzert. — Graupner, Friedrich: Die Kirchenkantaten J. Schelles. — Huth, Arno: Die Musikinstrumente Ost-Turkistans bis zum 11. Jahrhundert n. Chr. — Korte, Werner: Die Harmonik des frühen XV. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik. — Martin, Johannes: Die Kirchenkantaten J. Kuhnaus. — Miesner, Heinrich: Ph. E. Bach in Hamburg. Beiträge zu seiner Biographie und zur Geschichte der geistlichen Musik. — Oberst, Günther: Englische Orchestersuiten um 1600. Ein Beitrag zur deutschen Instrumentalmusik. Nebst einer Bibliographie der Tanzliteratur von den Anfängen bis 1900. — Wichmann, Heinz: Die Opern Grétrys.

Bonn — Dejmek, Gaston Roman: Der Variationszyklus bei Max Reger. — Oebel, Martin: Beiträge zu einer Monographie über Jean de Castro (1540—1610).

Breslau — Marx, Herbert: Die Technik des Spiels auf alten Tasteninstrumenten. (Zur Vorgeschichte des Hammerklaviers.) — Musiol, Josef; Cyprian de Rore.

Erlangen — Bayerl, Franz Xaver: Franz Schrekers Opernwerk, ein Beitrag zur Psychologie der romantischen Oper. — Böhm, Max: Volkslied, Volkstanz und Kinderlied in Mainfranken, ein Beitrag zur Erforschung fränkischer Melodien (unter Beziehung auf das Volkslied der Rheinpfalz). Als Buch erschienen bei Franz Zorn in Nürnberg. — Bruck, Boris: Wandlungen des Begriffes Tempo rubato. — Dennerlein, Hanns: Johann Friedrich Reichardt in seinen Klavierkompositionen, unter Berücksichtigung seines instrumentalen Gesamtwerks. — Trede, Hilmar: Manierismus und Barock im italienischen Madrigal d. 16. Jhs. Dargestellt an den Frühwerken Claudio Monteverdis und der Kunst seiner Zeitgenossen. — Wartisch, Otto: Studien zur Harmonik des musikalischen Impressionismus.

Frankfurt a. Main — Floessner, Franz: Beiträge zur Reichardt-Forschung. — Loeffler, Edmund: Die Messen Peter Winters.

Freiburg i. B. — Maier, Johannes: Beiträge zur Geschichte der Marienantiphone „Salve regina". Eine Studie über die Singweise der Salve regina und ihre mehrstimmigen Bearbeitungen, insbesondere des 15. Jahrhunderts. — Pietzsch, Gerhard: Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter. I. Die Klassifikation der Musik bis auf Ugolino von Orvieto.

NB. Die im vorigen Jahrbuch angezeigte Dissertation: Edelstein, Heinz: Die Musikanschauung Augustins usw. erschien im Druck (allerdings nur in Pflichtexemplaren) in Ohlau in Schlesien '29, Spezial-Druckerei für Dissert. Dr. Hermann Eschenhagen. 1929.

Freiburg (Schweiz) — Freistedt, Heinrich: Die liqueszierenden Noten der frühmittelalterlichen

Musik. — Schrems, Theobald: Das Weiterleben gregorianischer Gesänge in evangel.-luther. Gottesdiensten. — Söhner, P. Leo: Zur Geschichte der Choralbegleitung in den süddeutschen Kirchen und Klöstern während des 18. Jahrhunderts.

Göttingen — Bomm, Urbanus, O. S. B.: Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge im 9. bis 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die Tradition ihrer Melodien. [Erscheint im Druck bei Benziger & Co. in Einsiedeln.] — Marold, Werner: Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein (1927). [Von der Dissertation erschien nur ein Teildruck.] — Storz, Walter: Der Aufbau der Tänze in den Opern und Balletts Lully's vom musikal. Standpunkte aus betrachtet.

Halle — Flögel, Bruno: Die Arientechnik in den Opern Georg Friedrich Händels.

Heidelberg — Dietrich, Fritz: Geschichte des Orgelchorals im 17. Jahrhundert.

Köln — Roeseling, Kaspar: Zur Grundhaltung romantischer Melodik.

Königsberg — Fischer, Martin: Die organistische Improvisation, dargestellt an Joh. Chr. Bachs „Vierundvierzig Chorälen z. Praeambulieren". Kassel, Bärenreiter-Verlag. = 5. Bd. der Königsberger Studien zur Musikwissenschaft. — Güttler, Hermann: Königsbergs Musikkultur im 18. Jh. = 4. Bd. d. Kgsbger Stud. z. Mus. — Killer, Hermann: Die Tenorpartien in Mozarts Opern. = 6. Bd. d. Kgsbger Stud. z. M. — Seidler, Kurt: Studien zu J. J. Frobergers Biographie u. Klavierstil.

Leipzig — Jäger, K.: Carl August Klengel und seine „Kanons und Fugen". — Schreiber, Wilh.: Jean Paul und die Musik. (Seminar Witkowski.) — Schultz, Helmut: Johann Vesque von Püttlingen (1803—1883). — Techritz, Herm.: Geschichte der sächsischen Stadtpfeifer (Seminar Kötzschke.)

München — Häusler, Rolf: Peter Lindpaintner als Opernkomponist. — Klingenbeck, Josef: Ignaz Pleyel, sein Leben und seine Kompositionen für Streichquartett. — Posch, Franz: Steffano Bernardi und seine weltlichen Werke. — Schreiber, Max: Leonhard Lechner Athesinus (1558—1606). Sein Leben und seine Kirchenmusik. — Valentin, Erich: Über die Entwicklung der Tokkata im 17. u. 18. Jh. [In Vertretung Geh. Rat Sandbergers lag das Referat über die hier angezeigten Arbeiten in den Händen des Privatdozenten Herrn Dr. Gustav Friedr. Schmidt.]

Münster — Huntemann, Jos. Alb.: Die Messen der Santini-Bibliothek zu Münster i.W. (Ein Beitrag zur Geschichte der Messe.) — Stute, Heinrich: Studien über den Gebrauch der Instrumente im italienischen Kirchenorchester des 18. Jhs. (Auf Grund des Materials in der Santini-Bibliothek.)

Prag — Skrbensky, Leo Heinrich: Leitton und Alteration in der abendländ. Musik. — Tomač-Wukadinovič, Draga: Die Veränderungsform bei den Hauptmeistern der Klaviermusik vor Joh. Seb. Bach. — Vogl, Edith: Die Oratorientechnik Giacomo Carissimis. — Wesely, Wilhelm: Die Entwicklung der Fuge bis zu Bach.

Tübingen — Vleugels, Johannes: Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg von 1600—1750 mit besonderer Berücksichtigung der Institutionen.

Wien — Arro, Elmar: Das estnische Musikleben im 19. Jh. — Cohen, Mosco: Studien zur Sonatenform bei Robert Schumann. — Daniel, Friedrich: Die konzertanten Messen Johann Stadelmayrs. — Economo, Konstantin: Studien über das neugriechische Volkslied. — Gruber, Georg: Das deutsche Lied in der Innsbrucker Hofkapelle des Erzherzog Ferdinand (1567—1595). — Hochstetter, Arnim: Die Symmetrie im Aufbau der Orgelpräludien von J. S. Bach. — Ließ, Andreas: Die Grundelemente der Harmonik in der Musik von Claude Debussy. — Roßmayer, Richard: Konradin Kreutzer als dramatischer Komponist. — Slavik, Fritz: Die Jugendopern Rich. Wagners und ihre Beziehungen zu den späteren Werken. — Wellek, Albert: Doppelempfinden und Programmusik. Beiträge zur Psychologie, Kritik und Geschichte der Sinnentsprechung und Sinnensymbolik. — Wilhelmer, Ambros: Die Choralphantasien Max Regers.